Wer ist Urheber beim Tonfilm?

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Hohen Rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Ludwig Bruchmann

Breslau 1939
Druck von Maretzke & Märtin, Trebnitz Schles.

Referent: Prof. Dr. Würdinger

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Abkürzungen 4

I. Filmrechtliche Grundbegriffe

§ 1. Wesen des Films und des Tonfilms 7
§ 2. Stummfilm — Tonfilm 10
§ 3. Vorführung — Aufführung — Filmung — Verfilmung . 13

II. Die gesetzlichen Bestimmungen des Filmurheberrechts

§ 4. Der Film im „Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie“ 16
§ 5. Der Film im „Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst“ 19
§ 6. Die Stellungnahme des Filmrechtsausschusses bei der Akademie für Deutsches Recht 24

III. Wer ist Urheber beim Tonfilm?

A. § 7. Die Fragestellung 30

B. Die Stoffwerkautoren
§ 8. Die „Autoren“ 34
§ 9. Der Komponist 44

C. Die Filmwerkpersonen
§ 10. Der Regisseur 45
§ 11. Die Schauspieler 46
§ 12. Der Produktionsleiter 50
§ 13. Die künstlerischen Hilfsarbeiter 50

D. § 14. Der Tonfilm, eine künstlerische Gemeinschaftsschöpfung? 53

E. Der Filmunternehmer
§ 15. Das Urheberrecht des Unternehmers 55
§ 16. Die Verwertnug des Filmwerks 74

IV. Anhang.

§ 17. Die Wiedergabeverfahren 77

Schrifttum 81

Abkürzungen.

a. A. = Anderer Ansicht.
a. a. O. = Am angegebenen Orte.
DAZ. = Deutsche Allgemeine Zeitung.
GRUR. = Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht.
Hdb. = Handbuch.
JRdsch. = Juristische Rundschau.
JW. = Juristische Wochenschrift.
KG. = Kammergericht.
KSchG. = Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie.
LGI. = Landgericht I Berlin.
LUG. = Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst.
MUW. = Markenschutz und Wettbewerb.
NSHdb. = Frank, Nationalsozialistisches Handbuch für Recht und Gesetzgebung.
RG. = Reichsgericht.
RBÜ. = Revidierte Berner Übereinkunft.
RGStr. = Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen.
RGZ. = Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen.
Ufita = Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht.
VB. = Völkischer Beobachter.
ZADR. = Zeitschrift der Akademie für Deutsches Recht.

„Es steht hier das Kostbarste auf dem Spiel, was ein Volk nächst seiner Ehre zu verlieren hat, ... seine schöpferische Kraft!“

(Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. S. 87.)

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41542706_0039

I. Filmrechtliche Grundbegriffe.

§ 1. Das Wesen des Films und des Tonfilms.

Das Wesen des Films ist in urheberrechtlicher Beziehung in verschiedener Weise beurteilt worden, was seinen Grund darin hat, daß die bestehende Rechtsordnung den Film — darunter ist hier zunächst der Stummfilm zu verstehen — trotz der Rechtstatsache seiner Einheitlichkeit als Kunsterzeugnis in zwei verschiedenen Gesetzen behandelte, nämlich in § 15a KSchG. und § 12 Ziff. 6 LUG.[1]). Dadurch wurde eine Klärung für den rechtlichen Werkbegriff „Film" nicht gebracht, vielmehr löste die Novellenregelung des Jahres 1910, durch welche die genannten Paragraphen eingefügt worden waren, neue Zweifelsfragen aus, da sie die Rechtsfragen des Verfilmungsschutzes, d. h. des Schutzes gegen unberechtigte Benutzung eines literarischen Werkes für einen Film innerhalb des LUG., die Rechtsfragen des Filmschutzes, d. h. des urheberrechtlichen Schutzes des Filmwerkes dagegen innerhalb des KSchG. regelte, ohne zu berücksichtigen, daß ein Bearbeiterurheberrecht am Filmwerk bereits durch die filmische Bearbeitung eines Werkes der Literatur innerhalb des LUG. entsteht[2]).

Was das Wesen des Filmwerks anlangt, so sind hauptsächlich drei verschiedene Standpunkte vertreten worden. Schütze[3]) steht auf dem Standpunkt, der Film sei nichts weiter als eine Reihenfolge einzelner photographischer Bilder, während Eckstein[4]) meint, das Wesentliche des Films sei das Negativ. Die durchaus überwiegende Meinung[5]) hält dagegen die Schöpfung und Ausarbeitung einer Handlung durch filmische Mittel (Bild und Bewegung) für das Entscheidende, während die Photographie nach dieser Ansicht nur reproduzierendes Mittel sein soll. Die Entscheidung in dieser

---

[1]) Vgl. §§ 4, 5 S. 16 ff.
[2]) Vgl. Lehnich, Ufita X S. 1.
[3]) S. 4.
[4]) S. 3.
[5]) Harms S. 49 und S. 99; Osterrieth, Arch. f. Rechts- und Wirtschaftsphilosophie Bd. VII, H. 1 S. 144; Kohler, Kunstwerkrecht S. 26, Urheberrecht S. 173; Osterrieth-Marwitz S. 23; Seligmann S. 33; Friedländer S. 47; Andritzky S. 5; Wolf S. 18 ff.; Elster S. 155; Cohn S. 12 u. 17; Mothes S. 16.

Frage ist nicht schwer zu treffen. Maßgebend ist die Handlung beim Film, soweit ist sogar die gewiß nicht umfangreiche Gesetzgebung gediehen: § 15a KSchG. schützt die Filmhandlung[6]). Dabei muß betont werden, daß der Rechtsbegriff Film nicht an ein besonderes technisches Verfahren, insbesondere nicht an die Benutzung des Filmbandes gebunden ist und daß er alle vorhandenen und möglichen Arten des Films (Stummfilm, Tonfilm, plastischer Film, Farbfilm, gefunkter Film) mit umfaßt[7]).

Der Tonfilm[8]) ist zwar dem Sprachkunstwerk, dem Tonkunstwerk, dem Lichtbild insofern verwandt, als er Bestandteile dieser Werke in sich enthält, dennoch ist er, seinem Wesen nach (also im eigentlichen Sinne des Wortes), erheblich von diesem verschieden. Denn mögen in dem Filmwerk Dialoge und Tonkunstwerke enthalten sein, mag es Lichtbilder enthalten, die photographische Höchstleistungen sind, alles dies ergibt weder für sich, noch als Summe das, was das Filmwerk ausmacht. Obwohl das alles in dem Filmwerk enthalten ist, ist es aber doch etwas anderes, Umfassenderes, ein in sich bestehendes, eigenpersönliches Werk, mit filmischen Formungsmitteln geschaffen.

Man muß sich nun, wenn man von dem Filmwerk als einem neuen Gesamtkunstwerk sprechen will, darüber klar sein, daß hier die Verbindung der Künste deshalb erfolgt, um sie als einzelne in dem neuen, wesensverschiedenen Werk aufgehen zu lassen, um dadurch das neue Werk zu schaffen. Um so mehr ist es möglich, daß, wenn es später den plastischen und den völlig naturgetreuen Farbenfilm gibt, der Zuschauer äußerlich vielleicht kaum einen Unterschied von einer Theateraufführung merkt. In diesem Zusammenhang sei daher auf den Unterschied zwischen Filmwerk und Bühnenwerk eingegangen, die bei flüchtiger Prüfung viel Wesensgemeinsames haben.

Dieser Unterschied besteht einmal in den größeren technischen Möglichkeiten des Tonfilms, insbesondere in der Unabhängigkeit von Raum und Zeit im Gegensatz zur klassischen Einheit von Raum und Zeit beim Theater.

Der rechtlich erhebliche Unterschied zwischen Tonfilm und Theateraufführung liegt in folgendem: Die Bühnenaufführung ist die mit den Mitteln der Bühne erfolgende Wiedergabe

---

[6]) Die Frage, in welches Gesetz das Filmwerk, insbesondere der Tonfilm auf Grund der Tatsache, daß entscheidend die Handlung ist, einzuordnen ist, wird noch erörtert werden (§§ 4, 5 S. 16 ff.). Hier sei jedoch schon erwähnt, daß ein Film, der eine Handlung zum Inhalt hat, als dramatischer Film bezeichnet wird im Gegensatz zum Naturfilm, zum wissenschaftlichen oder Lehrfilm, wo es an Bühnenvorgängen und an dargestellten Begebenheiten fehlt.

[7]) Lehnich, Ufita X S. 9.

[8]) Über das Verhältnis: Tonfilm-Stummfilm § 2 S. 10.

eines Werkes, die etwas, was vorher schon da war und nach der Aufführung da sein wird, einem Kreis von Menschen sichtbar und hörbar machen will. Die Aufführung ist nichts Eigenes, sondern nur Mitteilung eines Werkes an andere und steht als solche, mag sie auch erheblich eindringlicher sein, grundsätzlich auf der gleichen Stufe wie das Vervielfältigen durch eine beliebige andere Technik. Das Drehen eines Films ist dagegen nicht Wiedergabe eines schon vorhandenen Werkes, sondern ist die Schöpfung dieses Werkes selbst. Jede Neuaufführung eines Bühnenwerkes ist lediglich eine neue Wiedergabe ein und desselben Werkes, jeder neue Film dagegen bedeutet das Schaffen eines neuen Filmwerkes, auch dann, wenn der „Vorwurf" derselbe ist[9]). In dieser Wesensverschiedenheit ist nun aber die verschiedene Bedeutung des Festlegungsexemplares beim Film und bei der Bühnenaufführung begründet. Das Bühnenwerk wird festgelegt durch die Handschrift des Verfassers, seines Urhebers, das Filmwerk dagegen in dem ersten, noch nicht geschnittenen Lichtbildstreifen. Die Herstellung dieses ersten Filmstreifens ist also nicht, wie Koch[10]) feststellt, eine „Aufführung" — richtiger „Vorführung"[11]) — des bereits vorhandenen Filmwerkes, sondern die Schöpfung und Festlegung des Filmwerkes, dessen Wiedergabe dann durch die Vorführung dieses Filmstreifens erfolgt. Falsch ist, daß das Filmwerk auch ohne die Anfertigung eines Filmbandes geschaffen werden kann, wie Koch[12]) meint. In einem solchen Falle fehlt dann dem Filmwerk die äußere Formgebung, es besteht so wenig wie das Bühnenwerk, welches nur im Kopf seines Autors, also nach seiner inneren Form geschaffen ist, aber noch nicht die für die Außenwelt notwendige greifbare Form hat. Wenn auch schon Drehbuch und Filmmusik vorhanden sind, die Bauten bereits zeichnerisch festgelegt wurden, die Mitwirkenden bestimmt sind, so ist das Filmwerk in diesem Stadium noch nicht vorhanden, lediglich Vorbereitung und Idee zu seiner Durchführung sind geschaffen, denn das Drehbuch ist ebenso wenig Festhaltung des Filmwerks wie beispielsweise ein Roman für ein Bühnenwerk, das nach diesem geschrieben werden soll. Derjenige, der auch nur teilweise Drehbuch und Filmwerk gleichsetzt[13]), verkennt das Wesen des Drehbuches wie des Filmwerkes. Allein die Tatsache, daß nach einem Drehbuch mehrere von einander abweichende Filme gedreht werden können, beweist das; am eindrucksvollsten ist hierbei jedoch das Studium eines Drehbuches selbst.

---

[9]) Vgl. die zahlreichen Fridericus-Filme.
[10]) DJZ. 1936 S. 541.
[11]) Vgl. § 3 S. 13.
[12]) a. a. O.
[13]) Vgl. zum Verhältnis Drehbuch : Film § 8 S. 34.

Terminologisch sei noch darauf hingewiesen, daß in der Arbeit von Tonfilm = „Filmwerk" gesprochen werden soll, während der Ausdruck „Filmkunstwerk" vermieden wird, da man aus diesem Ausdruck schließen könnte, es solle das Thema dieser Arbeit nur für wirkliche Kunstwerke im Sinne höchster künstlerischer Entfaltung urheberrechtlich behandelt werden, während beabsichtigt und auch erforderlich ist, für sämtliche Filme, die den allgemeinen Voraussetzungen des urheberrechtlichen Werkbegriffes unterliegen, nämlich eine „eigentümliche Schöpfung" darstellen, einen Urheberrechtsschutz zu gewähren. Andererseits wird durch die Bezeichnung „Filmwerk" auch eindeutig zum Ausdruck gebracht, daß nur der Film den Urheberrechtsschutz für sich in Anspruch nehmen kann, der ein „Werk" im Sinne des Urheberrechtsschutzes ist, was also nur der Fall ist, wenn der Film der Ausdruck eigenpersönlichen geistigen Schaffens ist.

§ 2. Stummfilm — Tonfilm.

Gemeinhin wird als „Tonfilm" ein Bildfilm mit gleichzeitiger Wiedergabe von Tönen (Musik, Worten, Geräuschen) bezeichnet. (Richtiger „Bild-Ton-Film) „Tonfilm" kann man im eigentlichen Sinne nur die Aufzeichnung akustischer Vorgänge nennen [14]). (Es spielt hierbei keine Rolle, mittels welcher technischen Methode die Töne festgehalten werden [15])). So spricht beispielsweise das Landgericht I Berlin [16]) von dem „Tonfilmrecht" als dem „Recht der Komponisten, die Verwendung ihrer Musik bei Tonfilmen zu gestatten", einem Recht also, daß sich lediglich auf die Aufzeichnung akustischer Vorgänge bezieht.

Der „Tonfilm" im eigentlichen Sinne spielt aber heute kaum eine Rolle mehr, da es nicht üblich ist, im Wege des „Tonfilms" im engeren Sinne akustische Vorgänge zu fixieren oder vorzuführen, was technisch möglich ist. Es kommt zwar vor, daß das Vorspiel vor einem Filmwerk, eine Art Ouvertüre, ohne gleichzeitige Vorführung eines Bildes erfolgt. Das Vorspiel wird aber damit nicht zu einem selbständigen Werk, sondern bleibt Teil des Gesamttonfilmbildes.

Von Wichtigkeit ist jedoch die Aufzeichnung der akustischen Vorgänge durch den Tonfilm beim „Tonbildfilm", also der Verbindung eines Bildfilms mit einem „Tonfilm" zur synchronistischen Einheit inhaltlich zusammengehöriger optischer und akustischer Vorgänge. Auch das Reichsgericht in seinem

---

[14]) Zu eng ist die nur für den Lichttonfilm passende Definition Elsters in „Tonbild und Bildfunk", Ufita II S. 255 ff.: „Fixierung von Tönen durch den Lichtbildstreifen".

[15]) Über die technischen Verfahren siehe Anhang S. 77.

[16]) LGI. vom 10. März 1931 — 28. o. 824/30.

Tonfilmurteil vom 5. 4. 1933 [17]) bejaht die Einheit von Bild und Ton, ohne übrigens aber daraus den Schluß zu ziehen, der Tonfilm sei rechtlich ein Werk der Kinematographie [18]). Es kann also festgehalten werden, daß der „Tonfilm" heute praktisch nur als Ton-Bild-Film wichtig wird. Es mag gestattet sein, in der vorliegenden Arbeit das Wort „Tonfilm" für den Tonbildfilm zu verwenden, zumal sich in Rechtslehre [19]) und Praxis wie im allgemeinen Sprachgebrauch das Wort Tonfilm restlos als Bezeichnung für den Begriff Tonbildfilm durchgesetzt hat und auch der Entwurf von 1932 [20]) sowie die folgenden Entwürfe und auch der Arbeitsbericht des Filmrechtsausschusses bei der Akademie für Deutsches Recht [21]) vom Tonfilm in diesem Sinne spricht [22]).

Zu der Frage, ob der Wandel vom Stummfilm zum Tonfilm urheberrechtlich von Bedeutung ist, ist folgendes zu sagen:

Es bleibt bei der rechtlichen Behandlung des Tonfilms stets zu beachten, daß diese Werkform sowohl technisch wie auch inhaltlich und künstlerisch als Weiterentwicklung des Stummfilms anzusehen ist, nicht als etwas Neues [23]). Die klangliche Erweiterung der Filmdarstellung kann die Forschungen und Erfahrungen, die sich um den Stummfilm erschlossen haben, nicht entwerten. Die bisherigen Ergebnisse sind von Fragen, die durch den Tonfilm neu aufgeworfen wurden, nicht abgelöst worden [24]).

Hieraus ergibt sich:

1. Es ist bei der Darstellung des Rechtes des Tonfilms von den entsprechenden Fragen des Rechts des Stummfilms auszugehen [25]).

---

[17]) RGZ. 140/231. [18]) Näheres darüber unten S. 17 ff.

[19]) Vgl. Elster, Erg.-Bd. des Handwörterbuches der Rechtswissenschaften, Art. „Filmrecht" S. 148 ff.

[20]) Begr. S. 34 — einer der wenigen Autoren, die sich mit dem „Tonfilm im eigentlichen Sinne" — der Entwurf von 1932 (Begr. S. 35) nannte sie „reine" Sprechfilme und „reine" Musikfilme — beschäftigen, ist Cahn-Speyer, GRUR. 1929 S. 1003 ff., u. Elster, Handb. S. 119, 123.

[21]) Vgl. dazu § 6 S. 24 f.

[22]) Die richtige Bezeichnung „Ton-Bild-Film" findet sich in der Firma der „Tobis": Tonbildsyndikat, einer Gesellschaft, in der verschiedene Tonfilmverfahren zusammengefaßt sind.

[23]) Roeber, Ufita VII, S. 212, ebenso Boehmer-Reitz in „Der Film in Recht und Wirtschaft".

[24]) Gl. A. Andritzky, Vorw. u. Richard Moser, GRUR. 1930 S. 653. — Auch der Filmrechtsausschuß bei der Akademie für Deutsches Recht vertritt die Auffassung, daß im neuen Urheberrecht der Tonfilm dem Rechtsbegriff „Film" einzugliedern sei (Ufita X, S. 8 f.); darüber hinaus den Begriff Film gesetzlich zu definieren, hielt der Filmrechtsausschuß nicht für erforderlich, da eine solche Definition auch bei anderen Arten geistigen Schaffens nicht in das Gesetz aufgenommen sei.

[25]) Ebenso Elster im „Völkerbund" 1930, S. 128, u. Ufita II, S. 264, Andritzky, Vorw.

2. Der Tonfilm ist als Vervollkommnung des Stummfilms ebenfalls ein Werk der Kinematographie [26]).

Das neu hinzukommende, der Ton, spielt aber nicht etwa eine selbständige Rolle, so daß man den Tonfilm nicht wie die Oper als zusammengesetztes Werk der Literatur und der Tonkunst anzusehen hat [27]), sondern er tritt zum Werk der Kinematographie hinzu [28]), ohne daß aber der optische Teil gegenüber dem akustischen Teil, wenn man bei dieser engen Einheit überhaupt von „Teilen" reden kann, das Übergewicht hat. Die beiden Teile bilden vielmehr nicht nur eine äußerliche, additive lose Einheit [29]), die in der besonderen und charakteristischen Natur des neuen Ausdrucksmittels Tonfilm begründet ist. Der Tonfilm ist organisch gewachsen und daher auch rechtlich untrennbar.

Der Kreis der Schaffensbeteiligten wird sich erweitern [30]), wobei jedoch an den Einzelleistungen oder Einzelbeiträgen innerhalb des Werkes — das sei schon hier gesagt — ein besonderer Leistungsschutz nicht anerkannt werden kann.

Auch wenn die Tonaufzeichnung nachträglich geändert wird, was vor allem bei Nachsynchronisationen [31]) zwecks Her-

---

[26]) Vgl. die Stellungnahme des Reichsgerichts dazu S. 15; gl. A. v. Boehmer-Reitz a.a.O., Roeber a.a.O., Egberts, Ufita VII S. 181.

[27]) So der Entwurf von 1932, und Landgericht I Berlin, Urt. v. 10.3.1931, 38.o.824/3c.

[28]) Eine Ausnahme bedeutet der „Opernfilm" und der „Orchesterfilm", auf die beide hier nicht näher einzugehen ist, da sie ausschließlich der musikalischen Darbietung wegen hergestellt werden, im Gegensatz zu den Tonfilmen im üblichen Sinne, wo das Entscheidende die Handlung ist. Entwurf v. 1932, Begr. S. 35; Sprenkmann S. 11.

[29]) Gl. A. Hoffmann, Entw. S. 28; Caro, Ufita IV S. 111, 134; Stenzel S. 75; Roeber, Ufita IV S. 57, Ref. S. 26; KG. v. 5.1.1931 — 31.U.13 393/30 und in Ufita IV S. 330, Entwurf v. 1932 S. 28 ff. RGZ. 140 S. 231; RAG. S. 402/30; KG. v. 9.5.1932 — 27.U.3805/31 — a.M. Köhne, Ufita IV S. 492; Baum, GRUR. 1929 S. 376. — Nach dem amtlichen Entw. (Begr. S. 34) können optische und akustische Werke der Kinematographie nur insoweit zugerechnet werden, „als sie sich auf den literarischen Inhalt des Werkes beziehen". In akustischer Hinsicht soll das nur beim Text, nicht bei der Musik der Fall sein, hiermit hängt zusammen, daß der Entwurf die Benutzung eines Schriftwerkes als Bearbeitung, eines Musikwerkes als Vervielfältigung bezeichnet. Hiergegen ausdrücklich Hoffmann, Entw. S. 28.

[30]) Vgl. die Kritik der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie („Spio") S. 4; gl. A. Das Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands in seiner Stellungnahme (Sonderdruck S. 6).

[31]) Unter „Nachsynchronisation" ist folgendes zu verstehen: Es wird dem in der Originalfassung deutschen Text ein fremdsprachiger entsprechenden Inhalts unterlegt, so daß der Kinobesucher, der die fremdsprachige Fassung sieht, wenn die Version technisch gut ist, nicht merkt, daß der Schauspieler nicht die Sprache redet, die er von ihm zu hören scheint. Das gleiche Verfahren findet auch umgekehrt Anwendung, d.h. daß von fremdsprachigen Filmen deutsche Versionen hergestellt werden. Genaue Übereinstimmung der neuen Sprachlaute mit den Lippenbewegungen des

stellung von Sprachversionen der Fall ist, gilt das gleiche, da die nachträgliche Änderung ja stets die innere Beziehung zum Bilde besitzt.

Hierbei sei noch auf das Tonfilmurteil des Reichsgerichts vom 5. 4. 1933 [32]) eingegangen. Auch das Reichsgericht bejaht die Einheit von Bild und Ton für den Tonfilm, kommt aber nicht zu der sich daraus ergebenden Folgerung, daß der Tonfilm rechtlich ein Werk der Kinematographie sei. Es wurde bereits nachgewiesen [33]), daß der Schluß auf den Filmrechtscharakter des Tonfilms zwingend ist. Es ist hierbei weiter notwendig, sich über die Bedeutung des § 12 Absatz 2 Ziffer 6 LUG. klar zu werden.

Sieht man in dieser Bestimmung eine Definition des Rechtsbegriffes „Film", so wird man selbst bei Bejahung des synchronistischen Einheitscharakters des Tonfilms diesen den Filmrechtsbestimmungen nicht eingliedern können. Nach dem Gesagten ist jedoch in der erwähnten Vorschrift nur die Normierung einer urheberrechtlichen Befugnis zu sehen [34]). Es dürfte also die dem damaligen Stand der Filmrechtstechnik entsprechende Fassung kein Hindernis für die Einbeziehung des Tonfilms in das Filmrecht bilden, ja eine solche Einbeziehung wird sogar deshalb notwendig, weil an der Werkeinheit des Tonfilms sonst nicht festgehalten werden kann [35]).

Bei der urheberrechtlichen Betrachtung des Tonfilms bleibt zu beachten, daß die technische Entwicklung noch nicht abgeschlossen ist und daß weitere Vervollkommnungen zu erwarten sind.

§ 3. Vorführung — Aufführung — Filmung — Verfilmung.

Bisher war stets von „Vorführungen" und nicht von „Aufführungen" eines Tonfilms die Rede. Dieser Ausdruck wurde bewußt vermieden.

Sowohl das geltende Literaturschutzgesetz [36]) wie auch das Kunstschutzgesetz bedienen sich für den Film des Wortes „Vorführen" [37]), so in §§ 15a KSchG. 37, 38, 41 LUG., wo

---

Originalbildes, die auf Grund eingehender analytischer Vergleiche der Lippenbewegungen der in Rede stehenden Sprachen erzielt wird, ist Voraussetzung.

[32]) RG. 140 S. 231 = JW. 1933 S. 1396.

[33]) S. 11 ff.

[34]) Vgl. auch Roeber, Ufita IX (1936) S. 1 ff.; Egberts, Ufita VII S. 179.

[35]) Vgl. a. die Stellungnahme des Filmrechtsausschusses bei der Akademie f. deutsches Recht, Ufita X S. 1 ff.

[36]) Nach der Begründung (S. 1794) allerdings nur „zur Anpassung an den Sprachgebrauch des KSchG.".

[37]) Anders allerdings eine Anzahl Schriftsteller, die von der „Aufführung" des Tonfilms sprechen: Goldbaum, Tonfilmrecht S. 24; vgl.

ausdrücklich von der „Vorführung" einer bildlichen Darstellung gesprochen wird. Der tägliche Sprachgebrauch allerdings redet von „Uraufführung", „Aufführungsrechten" und „Erstaufführung". Rechtliche Unterschiede werden zwar durch den Gegensatz „Vorführung" — „Aufführung" nicht begründet[38]), doch dürfte es zweckmäßig sein, die für den Film im Gegensatz zur Aufführung eines Bühnenstücks gewählte Bezeichnung „Vorführung" auch für den Tonfilm beizubehalten. Der Begriff „Vorführung" setzt eine nur mechanische Tätigkeit voraus und geht rein sprachlich davon aus, daß ein körperlicher Gegenstand vorhanden ist. Bei Werken der Literatur und der Tonkunst ist daher von „Vorführen" immer dann zu sprechen, wenn die Tätigkeit eines nachschaffenden Künstlers festgelegt ist und zwar derart, daß zur Wiedergabe des Kunstwerkes in der ein für allemal festgelegten und immer wiederholbaren Form eine nur noch technische Tätigkeit, nicht aber eine künstlerische erforderlich ist[39])[40]).

Demgegenüber spricht man von „Aufführung" dann, wenn die Tätigkeit der nachschaffenden Künstler bei der Wiedergabe notwendig ist und diese Wiedergabe der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, auch dann, wenn sie dem Zuschauer oder Zuhörer erst durch einen technischen Vorgang (z. B. Rundfunksendung) übermittelt wird. Entscheidend ist also für den Begriff der Aufführung, daß Zuschauer oder Zuhörer die „Tätigkeit der nachschaffenden Künstler in der Einmaligkeit der konkreten Ausgestaltung miterleben"[41]), nicht aber die Wiedergabe eines früheren Tätigwerdens. Im Gegensatz zur wiederholbaren Vorführung haftet also der Aufführung etwas Einmaliges an. Für eine Aufführung sind danach notwendig:

1. Gegenwärtige Tätigkeit der nachschaffenden Künstler,
2. Öffentlichkeit der Wiedergabe.

Aus dieser Überlegung ergibt sich folgende wichtige Erkenntnis: Keine Aufführung ist die Darstellung der Szenen

---

allerdings Goldbaum, RBÜ. 1928 S. 75; Marwitz, GRUR. 1932 S. 484; Hoffmann, GRUR. 1932 S. 561 f.; Koch, DJZ. 1936 S. 541. Für die „Vorführung" eines Tonfilms: Andritzky S. 48; Elster, Handb. S. 120 — vgl. auch Roeber: „Aufführung und Vorführung in ihrer rechtlichen Beziehung zum Tonfilm", Ufita IV S. 55.

[38]) So auch das KG. vom 9. Mai 1932 in 27 U. 3805/31.

[39]) Der „Vorführer" im Lichtspieltheater muß auch ein gewisses künstlerisches Empfinden für die richtige Wiedergabe des Films besitzen — er ist aber doch nur Techniker und nicht ausübender Künstler.

[40]) Goldbaum (Berner Übereinkunft · S. 76) unterscheidet 3 Arten der musikalischen Aufführung: „1. Die des Artikels 11 (für Sänger, Klavierspieler, Geiger, überhaupt gegenwärtige Menschen). 2. Die des Artikels 13 (mittels Musikinstrumenten, die der mechanischen Wiedergabe dienen). 3. Die des Artikels 14 (durch die Kinematographen oder ein ähnliches Verfahren), die als Vorführung bezeichnet wird."

[41]) Schilling S. 11.

eines Tonfilms im Atelier, da es hier an der Öffentlichkeit fehlt. Keine Aufführung ist die Darbietung des Tonfilms im Lichtspielhaus, der Zuschauer erlebt nicht die gegenwärtige Tätigkeit der nachschaffenden Künstler[42]). Daher ist Elster[43]) nicht zuzustimmen, der die Darbietung eines Tonfilms im Lichtspieltheater als „Vorführung einer Aufführung" bezeichnet. Bei der Aufnahme des Films findet nämlich eine „Aufführung" im Sinne der Bühnenaufführung nicht statt, weil es, wie erwähnt, einmal an der Öffentlichkeit fehlt, und weil weiter die Reihenfolge der Szenen beim Drehen sich nur nach Erfordernissen der Wirtschaftlichkeit der Produktion, nicht nach der Szenenfolge des Filmwerks richtet und fast jede Szene mehrfach gedreht wird. Das Drehen des Films ist vielmehr als Herstellung der Form der Vorführung anzusehen. Der einzige (theoretische) Fall einer „Vorführung der Aufführung" ist gegegeben, wenn eine öffentliche Theater- oder Opernaufführung als Tonfilm aufgenommen wird, der dann im Lichtspieltheater vorgeführt wird.

Terminologisch wichtig sind die von Elster[44]) geprägten Begriffe „Verfilmung" und „Filmung".

Unter Verfilmung ist die Umarbeitung eines literarischen Stoffes zur Filmherstellung, unter Filmung die Filmherstellung selber zu verstehen, also das „Drehen" des Films. Dieser Unterschied ist zur Abgrenzung der beiden Hauptphasen der Filmherstellung brauchbar. Die Terminologie von Verfilmung und Filmung ist zwar der Praxis nicht bekannt, wohl aber der Wissenschaft. Statt „Filmung" sagt man im allgemeinen „Drehen" eines Tonfilms[45]).

---

[42]) Das gleiche gilt übrigens bei der öffentlichen Wiedergabe mechanischer Musik, also bei Grammophon und Leierkasten usw. Es müßte daher in § 22 LUG. „Vorführung" heißen.

[43]) Ufita II, S. 261, Hdb. S. 121.

[44]) Ufita II S. 255; Hdb. S. 108; ihm folgen: Andritzky a. a. O., Hoffmann, GRUR. 1932 S. 561 f.; auch der Filmrechtsausschuß bei der Akademie für Deutsches Recht. Die Trennung der beiden Begriffe lehnt Sprenkmann (S. 7) ab.

[45]) Der Entwurf von 1932 verwendet in der Begründung (S. 72 ff.) ebenfalls die Begriffe Filmung und Verfilmung. Praktisch bringt er diesen Unterschied auch in den beiden Absätzen des § 21, deren erster die Filmung, der zweite die Verfilmung umfaßt.

1. Die Werknutzungsrechte an einem gewerbsmäßig hergestellten Werk der Kinematographie gehen kraft Gesetzes auf den Inhaber des Unternehmens über.
2. Wird zur Herstellung eines solchen Werkes ein anderes Werk benutzt, wie der zu diesem Zweck bearbeitete Roman oder das Filmmanuskript, oder wird ein anderes Werk, z. B. ein Musikstück, zur Wiedergabe im Rahmen des Werkes der Kinematographie vervielfältigt, so findet die Vorschrift des § 1 auf die Werknutzungsrechte keine Anwendung, die am benutzten oder vervielfältigten Werke bestehen.

II. Die gesetzlichen Bestimmungen des Filmurheberrechts.

§ 4. Der Film im „Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie" (Kunstschutzgesetz).

Über die Tatsache, daß der Film ein Kunstwerk im Sinne des Gesetzes ist, besteht Einigkeit. Strittig ist lediglich die Frage, ob dieses Kunstwerk nach dem Kunstschutzgesetz oder nach dem Literatururheberschutzgesetz zu beurteilen ist, eine Frage, die vor allem wegen der Dauer des Schutzes von Bedeutung ist. Die Schutzdauer beträgt bekanntlich nach dem LUG. (§ 29) dreißig Jahre nach dem Tode des Urhebers und außerdem zehn Jahre seit der ersten Veröffentlichung des Werkes; nach dem KSchG. (§ 26) jedoch für Werke der Photographie zehn Jahre nach Erscheinen des Werkes oder zehn Jahre nach dem Tode des Autors, wenn bis zu dessen Tode das Werk nicht erschienen ist.

Das rein mechanisch aus dem belichteten Bildstreifen hergestellte Negativ und die danach ebenfalls rein mechanisch hergestellten Positivkopien sind die Verkörperung der künstlerischen Filmarbeiten. Lebendig gemacht („vorgeführt") wird die in diesem Bildstreifen enthaltene Handlung durch den nur technischen Vorgang der Projektion der Positivkopien. Nach § 15 a des Kunstschutzgesetzes [1]) vom 9. Januar 1907 wird diesem Filmwerk Urheberschutz gewährt. Wenn nun der Film, wie erwähnt, äußerlich eine Aneinanderreihung photographischer Einzelbilder ist, so mag es zunächst nicht ohne weiteres befremden, daß eine Urheberschutzbestimmung, die den Film betrifft, in das Kunstschutzgesetz aufgenommen wurde [2]). Und doch befremdet die Einfügung dieser Bestimmung gerade deshalb, weil nämlich nicht besonders betont zu werden braucht, daß die einzelnen Bilder des Films in ihrer Eigenschaft als Photographien auch ohne § 15 a vom KSchG. geschützt sein würden. Der Film bedient sich des photographischen Bildes als Ausdrucksmittel seiner Handlung, er erschöpft sich aber

---

[1]) § 15 a, welcher durch Gesetz vom 22. Mai 1910 dem KSchG. eingefügt worden ist, lautet: „Ist ein im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens hergestelltes Werk wegen der Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten als eine eigentümliche Schöpfung anzusehen, so erstreckt sich das Urheberrecht auch auf die bildliche Wiedergabe der dargestellten Handlung in geänderter Gestaltung. Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich vorzuführen."

[2]) Vgl. Marwitz-Möhring, S. 31, welche den Schutz des Literaturschutzgesetzes grundsätzlich nicht eintreten lassen wollen, da der Film aus Werken der Literatur besteht.

nicht in der Photographie. Im übrigen spricht § 15a auch gar nicht von dem Film als Photographie, sondern nur davon, daß das kinematographische Werk „wegen der Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten als eine eigentümliche Schöpfung" betrachtet werden könne, wobei noch bemerkt sei, daß der Begriff „eigentümliche Schöpfung" hier nicht der gleiche wie im § 13 des LUG. ist. Ein Film, der diese Voraussetzungen erfüllt, wird als dramatischer Film bezeichnet, im Gegensatz zum Natur- bzw. Kulturfilm, in dem lediglich ein Vorgang der Natur wiedergegeben wird [3] [4]).

Aus dieser etwas primitiv anmutenden Fassung des Gesetzes ergibt sich, daß der Schutz sich „auch" auf etwas erstrecken soll, was sinngemäß in diesem Gesetz eigentlich nicht geschützt werden dürfte [5]). Der Film ist seinem Wesen nach eben nicht ein Werk der bildenden Kunst, im Gegenteil, das Wesen der bildenden Kunst ist die Wiedergabe eines Augenblicks, das Wesen des Spielfilms dagegen die Darstellung des Fortlaufs einer Handlung, einer Bewegung, nicht das Handlungslose oder ein Augenblicksausschnitt aus einer Handlung. Das einzelne Filmbildchen ist zwar unliterarisch, was aber keine Rolle spielt, da es beim Spielfilm nicht so sehr auf den Genuß von Augenblicksbildern als auf die Verbindung der Augenblicksbilder ankommt, die in ihrem Zusammenhang einen gedanklichen Vorgang in Bewegung Ausdruck geben sollen. (Anders etwa beim Landschaftskulturfilm [6]).)

Im Film soll nicht das Bild als solches, sondern die bildlich ausgedrückte Gedankenfolge des Autors erlebt werden. Das einzelne Filmbild ist zwar unliterarisch, nicht aber der Film. Die Werke der bildenden Kunst werden in graphische (Zeichnungen, Gemälde usw.) und plastische (Bildhauerwerke) eingeteilt, der Film ist jedoch unter die genannten Werke nicht zu rechnen. Die Einfügung dieser Bestimmung in das KSchG. entspricht also nicht dem Geiste dieses Gesetzes, sondern gehört tatsächlich in das LUG. [7]). § 15a beruht auf der RBÜ. zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. 11. 1908.

---

[3]) Friedemann, Ufita I S. 553 ff.; Roeber, Ref., S. 11 ff.
[4]) Westphalen i. Mitt. d. GDT. Nr. 28 Ende Oktober 1932.
[5]) Vgl. § 1 KSchG.
[6]) Allerdings kann es vorkommen, daß beispielsweise in einem Lehrfilm Begebenheiten dargestellt werden, deren Verbindung als eigentümliche Schöpfung anzusehen ist. Insoweit wäre dann auch der Tatbestand des § 15a verwirklicht und müßte ein solcher Film als dramatisch im Sinne des Gesetzes angesehen werden.
[7]) Ebenso Stenzel S. 17; Goldbaum, Urheberrecht § 12; Andritzky S. 6; Schilling S. 12; Hirsch, „Filmverwertungsverträge", S. 10; Smoschewer, ZZPr. 1929 S. 31. A. A. Fagg S. 26; Lindemann S. 37; Marwitz-Möhring S. 34; Note 34 d. I. zu § 1; Seligmann, GRÜR. 1922 S. 73.

In der Begründung der Novelle, die diesen Paragraphen einfügt, heißt es, es solle neben den Photographieschutz des Films ein Schutz als Werk der Literatur treten. Seinem Inhalt nach sei der neue Schutz von der Beschaffenheit, so heißt es bezüglich der Frage, warum § 15a nicht im LUG. sich befinde, wie ihn das Urheberrecht für Werke der Literatur gewähre[8]). Das Erzeugnis, für welches die neue Bestimmung vorgesehen ist, soll aber nicht unter das LUG. fallen, und deshalb sei die neue Vorschrift in das KSchG. aufgenommen worden. Hinzu kam noch, daß man den Film infolge der Tatsache, daß er Elemente der Literatur wie der bildlichen Darstellung enthält, offenbar nicht[9]) als ein neues von den Werken der bildenden Kunst verschiedenes Ausdrucksmittel ansehen wollte.

Dazu ist folgendes zu sagen: Der Gesetzgeber war sich über die Bedeutung des Films als künstlerisches Ausdrucksmittel zur Zeit des Erlasses des § 15a noch nicht im klaren; er irrt, wenn er meint, das „Erzeugnis" könne nicht in das LUG. eingeordnet werden. Daß der Film de lege lata tatsächlich unter das LUG. fällt, wird noch nachgewiesen werden. Elsters Meinung[10]), die auch von Goldbaum[11]) vertreten wird, daß § 15a im falschen Gesetz stehe, ist nicht so abwegig, wie beispielsweise Fagg[12]) behauptet. Daraus, daß § 15a nun eben im KSchG. steht, und aus der erwähnten unglücklichen Fassung dieser Bestimmung allein ist entgegen der Ansicht Faggs nicht zu entnehmen, daß nur das KSchG. für die Fragen des Urheberrechts am Film maßgebend sei und man das LUG. nicht heranzuziehen habe. Das Urheberrecht erstreckt sich überdies nach dem Wortlaut des § 15a KSchG. „auch" auf die bildliche Wiedergabe der Handlung. Der Urheberschutz erschöpft sich also nicht allein darin, daß für die Anwendung des LUG. bessere Gründe sprechen als für die des KSchG., wird noch auseinandergesetzt werden.

Schon hier aber sei betont, daß die Ansicht Faggs[13]), daß der Film ein ganz neues Ausdrucksmittel sei[14]), mit dem die Urheberrechtsgesetzgeber in keiner Weise gerechnet haben und dem sie durch die unzureichende Novelleneinflickung nicht gerecht geworden sind, völlig richtig ist. Es wäre sogar besser gewesen, der Gesetzgeber hätte die den Film betreffenden Novellen nicht erlassen und der Wissenschaft die Einordnung des neuen Begriffes „Film" in die Urhebergesetze überlassen. Die außerordentlich schnelle Entwicklung des Films in wirtschaft-

---

[8]) Marwitz-Möhring S. 33.
[9]) So auch der amtliche Entwurf von 1932 § 2 I. Ziff. 4.
[10]) Ufita 1929 S. 268 Anm. 11.
[11]) Urheberrecht S. 22.
[12]) S. 26.
[13]) S. 8.
[14]) Vgl. Lehnich, Ufita X S. 1 ff.

licher, künstlerischer und technischer Beziehung, die niemand voraussah und auch nur voraussehen konnte, stellte Rechtsprechung und Wissenschaft vor zahlreiche wichtige und schwierige Rechtsfragen. Das filmische Urheberrecht kann in der Praxis nicht freirechtlich behandelt werden, daher ist es notwendig, daß auch notfalls unter weitgehender Anwendung der Analogie der Film dem Bereich des Gesetzes zugewiesen wird, das dem Sinne nach ihm am meisten gerecht wird. § 15 a ist ein Fremdkörper im Kunstschutzgesetz, obwohl der Gesetzgeber anderer Ansicht gewesen ist. Man darf wegen einer Förmlichkeit, wie es die Stellung des § 15 a ist, nicht den urheberrechtlichen Schutz gewaltsam übermäßig beschränken.

Im übrigen kommt jedoch Fagg bei der Auslegung des § 15 a KSchG. zu dem Ergebnis, der Film genieße den gesamten für Werke der bildenden Kunst gewährten Schutz; er meint also, es bestehe kein rechtlicher Unterschied zwischen dem Film mit Kombinationsidee, der als Schriftwerk anzusehen ist, und dem reinen Photographiefilm, der lediglich Werk der Photographie ist, eine Auffassung, die Fagg dem Wortlaut des § 15 a entnehmen zu können glaubt. Er übersieht, daß der deutsche Wortlaut „Anordnung des Bühnenvorganges" und „Verbindung der dargestellten Begebenheiten" eine recht unglückliche Übersetzung des Art. 14 Abs. 2 RBÜ. darstellt, „dispositifs de la mise en scene ou combinaisons des incidents représentés" (vgl. die abweichende Übersetzung in § 73 des ungarischen Urheberrechtsgesetzes v. 31. 12. 1921): Mit dem ersten Ausdruck wird gekennzeichnet, wie der Regisseur dem Gedankeninhalt die photographische Form gab, während der zweite Ausdruck die photographische Objektivierung der immateriellen Kombinationsidee des Films darstellt. Es ist daraus zu entnehmen, daß § 15 a, wie betont, nur auf die Filme mit immaterieller Kombinationsidee Anwendung findet[15]).

§ 5. Der Film im „Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst" (Literaturschutzgesetz).

Wenn der Film nicht Werk der bildenden Künste oder der Photographie ist, so muß er de lege lata dem LUG. untergeordnet werden, sofern man ihm überhaupt den Charakter als Urheberwerk zuspricht. Es wird zu prüfen sein, ob man sich mit der Feststellung begnügen muß, § 15 a KSchG. gehöre seinem Inhalt nach in das LUG., oder ob es angängig ist, außerdem noch den Film unter einen der Begriffe zu bringen, die im LUG. den Schutzgegenstand umreißen.

Als Urheberwerk muß man den Film betrachten, da § 15 a ihm als Urheberwerk Schutz gewährt. Soll der Filmurheber

[15]) So auch Elster: Gewerberecht u. Urh.-Recht 1926 S. 20.

— die Frage, wer das ist, wird im Abschnitt III behandelt werden — nach Maßgabe des LUG. in seinen Rechten geschützt werden, so ist es notwendig, daß der Film unter die in § 1 dieses Gesetzes genannten Werke gebracht wird, da der Urheberschutz des LUG. nur für die dort genannten Werke besteht, wobei vorweggenommen sei, daß expressis verbis ein Schutz des Filmwerkes im LUG. nicht erwähnt wird. § 12 Absatz 2 Ziffer 6, das einzige Mal, wo überhaupt filmische Fragen im LUG. berührt werden, schützt lediglich ein anderes Werk gegen die Wiedergabe durch den Film (Verfilmung). Um § 2 LUG. auf den Film anzuwenden[16]), muß der Film stets eine Bearbeitung eines Werkes sein, was (ohne auf die Frage, ob der Film eine Bearbeitung, Verfielfältigung oder eigentümliche Schöpfung gegenüber dem Drehbuch sei, einzugehen[17])), allein deshalb allgemein nicht gesagt werden kann, weil es möglich ist, daß ein Film nicht nach einem Schriftwerk, sondern unmittelbar durch Filmung eines beliebigen Stoffes hergestellt werden kann[18]). § 2 Absatz 2 LUG. spricht nur von der Übertragung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst auf Instrumente zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör und scheidet daher ebenfalls aus. Man darf aber auch nicht vergessen, daß das LUG. in einer Zeit geschaffen wurde, in der Filmfragen noch keiner rechtlichen Regelung bedurften: Schon deshalb ist es zu verantworten, wenn man nicht zu sehr am Buchstäblichen eines Gesetzesausdruckes hängt. (Daß das Drehbuch den Erfordernissen des Schriftwerkbegriffes entspricht, dürfte unzweifelhaft sein, steht aber hier nicht zur Erörterung.)

§ 1 LUG. schützt die Urheber von „Schriftwerken„[19]). Wenn man den Film unter den Begriff des „Schriftwerkes" rechnet bzw. eine entsprechende Anwendung der Schriftwerknormen auf den Film für zulässig hält, so sind die Filmurheberrechtsfragen nach dem LUG. zu beurteilen, sonst ist das nicht möglich, da der Film unter die anderen in dieser Bestimmung genannten Werke nicht gebracht werden kann, auch nicht dadurch, daß man ihn zur Pantomime[20]) erklärt. Der

---

[16]) So Seligmann, GRUR. 1922 S. 73 ff. in gewissem Sinne auch Marwitz-Möhring i. Note 34 d. I. zu § 1 LUG.

[17]) Darüber § 8 S. 67 ff.

[18]) Hierauf weisen Marwitz-Möhring in Note 34 d. II u. III hin, im Widerspruch zu ihrer Ausführung unter I. a. a. O., daß der dramatische Film durch § 12 Abs. 2 Ziff. 6 in Verbindung mit § 2 LUG. geschützt sei.

[19]) Der Begriff „Schriftwerk" ist weit zu fassen, auch choreographische und pantomimische Werke werden wie Schriftwerke geschützt, wenn der Bühnenvorgang auf andere Weise als schriftlich niedergelegt ist.

[20]) Stenzel S. 19/20; Hirsch S. 11; Kohler, „Aus dem Kinorecht" in GRUR. 1920 S. 2; Marwitz-Möhring S. 34; Bertram S. 63; Voigtländer-Fuchs S. 53 ff.; Smoschewer, ZZPr. 1927 S. 31; dagegen Seligmann, GRUR. 1922 S. 79.

Begriff der Pantomime ist eindeutig nach der wörtlichen Übersetzung als Ausdrucksmittel, das für sich allein, ohne Beifügung irgend eines anderen Ausdrucksmittels ein Werk verständlich macht, zu bestimmen. Es widerspricht dem Wesen der Pantomime, die auf stumme Gebärden beschränkt ist, wenn weitere Ausdrucksmittel, wie beim Tonfilm das gesprochene Wort, beim stummen Film das Wort als Zwischentitel, hinzutreten müssen, um ihren Inhalt verständlich zu machen. Für den Tonfilm ist die Lehre vom Film als Pantomime auch noch nicht aufgestellt worden, weshalb der Unterschied zwischen den beiden Werkarten noch deutlicher geworden ist, vielmehr stellen sich die Schriftsteller, die die Frage für den Tonfilm behandeln [21]), auf den hier vertretenen Standpunkt.

Bis zur Erfindung des Tonfilms war der Mangel des Wortes beim Film ein unfreiwilliger. Der Film ist daher als Schriftwerk im weiteren Sinne des § 1 Absatz 1 LUG. anzusehen [22]), und zwar der Film selbst, nicht etwa nur das Manuskript. Es ist daher auch nicht erforderlich, wegen der Unterordnung des Films unter den Schriftwerkbegriff auf die Lehre zurückzugreifen, die den fertigen Film als eine Vervielfältigung des Manuskripts betrachtet [23]). Diejenigen Schriftsteller, die den Film nicht als Schriftwerk auffassen und somit die analoge Anwendung von Schriftwerknormen für unstatthaft halten, das Filmnegativ andererseits aber als von dem zugrunde liegenden Drehbuchschriftwerk verschieden ansehen, müssen zu dem unhaltbaren Ergebnis kommen, daß der Filmautor urheberrechtlich nicht gegen die Darstellung seines Films als Roman geschützt ist, auch wenn sich dieser noch so eng an den Film anlehnt [24]). Es bliebe höchstens der wettbewerbliche Schutz. Dieses Ergebnis allein zeigt, daß der Filmurheber Schriftwerkschutz zu beanspruchen haben wird.

Es muß also der Film als eigentümliche Schöpfung im Sinne des § 15a KSchG., als Gedankenträger und Träger einer präzisen Formung dieser Gedanken in dramatischen Konflikten als Werk der Literatur angesehen werden [25]). Darin ist schon das Wort „Schrift" enthalten, und es wäre engherzig, wollte man sich daran stoßen, daß hier die Gedankenfestlegung in einer völlig neuen Art, wie sie dem neuen Ausdrucksmittel Film entspricht, vor sich geht, und dem Sinne des Gesetzes Gewalt antun, weil es sich hierbei um noch ungeläufige technische Dinge handelt [26]). Das drückt das RG. beispielsweise in seiner

[21]) Elster, Hdb. S. 106 ff.; Schilling S. 14.
[22]) Allfeld, Note 8 zu § 1.
[23]) Vgl. § 8 S. 34 ff.
[24]) Vgl. Allfeld S. 32, welcher zu diesem Ergebnis kommt, aber Schutz gegen Drehbuchentlehnung zubilligt.
[25]) Vgl. auch Art. 14 Abs. 2 der RBÜ.
[26]) KG. in JW. 1922 S. 1457, Elster im Hdb. S. 106 ff. Dagegen

Entscheidung in Bd. 123 S. 314 folgendermaßen aus: „Die Wahl der Gesetzesworte wurde durch gewohnte Vorstellungen damals bekannter Mittel beeinflußt, deren man sich bediente, um Worte des Schrifttums usw. anderen mitzuteilen, d. h. sinnlich wahrnehmbar zu machen." „Die Wissenschaft, auch die wissenschaftliche Jurisprudenz, hält sich nicht an die Äußerlichkeiten, sondern sie sucht das Wesen der Dinge zu ergründen" [27]). Das Kammergericht [28]) glaubt, im Film darum eine Vervielfältigung des Manuskripts nicht erblicken zu können, weil die Sprache des sonst üblichen Schriftwerks durch Bilder ersetzt werde. Dieser Entscheidung ist nicht beizutreten. Auch das Reichsgericht [29]) vermeidet für den Film die Bezeichnung „Schriftwerk" und spricht nur von einem „Bildwerk eigener Art".

De lege ferenda ist dem Reichsgericht im übrigen jedoch zuzustimmen. Mehr und mehr hat sich (neuerdings auch für die internationale Rechtsgestaltung: Vorschläge für die Änderung der RBÜ. zu Art. 2 [30]) die Erkenntnis durchgesetzt, daß der Film eigenen Schaffensgesetzen folgt. Und gerade unter der nationalsozialistischen Staatsführung ist diese Erkenntnis allgemein geworden. Die Ausführungen des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda während des internationalen Filmkongresses Berlin 1935 stellten es eindeutig klar, daß der Film nicht sowohl im Hinblick auf die Bühne, sondern auch auf die sonstigen Arten des Kunstschaffens ein Schaffensgebiet eigener Prägung ist und das nur dann bleibt, wenn er sich dieser Eigenbedingtheit bewußt ist. Wenn auch für den Film Werke der Literatur, der Tonkunst und der bildenden Kunst

---

Allfeld, Note 8 zu § 1, In Folgerung seiner Auffassung, daß die Filmherstellung nur Vervielfältigung des Drehbuches bedeute — Note 25 zu § 12 LUG. Allfeld leugnet daher auch ein Bedürfnis für den Schutz des Films nach § 1. Immerhin ist es aber doch wertvoll, den Schutz nach dem LUG. begründen zu können, ohne sich in der äußerst streitigen Frage des Rechtsverhältnisses von fertigem Film zum Manuskript festzulegen. — Gegen den Film als Schriftwerk Cahn-Speyer in GRUR. 1929 S. 543 ff.

[27]) RGZ. 27/65.

[28]) JW. 1922 S. 1457.

[29]) RGZ. 107/62.

[30]) Vgl. hierzu: Ostertag, Bulletin official de la Chambre Syndicale Française de la Cinematographie, v. 28. 2. 1933 (Nr. 97); Hoffmann, Ufita I S. 123, Ufita VII, S. 76; Roeber, Ufita IX S. 1; Italienische Landesgruppe der Assoc. Litt. et Internat., Diritto di Autore, 1933 S. 31 ff.; die Beschlüsse der Kopenhagener Konferenz der Confédération Intern. des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs, Inter-Auteurs Nr. 34, Jul./Aug. 1933; Beschlüsse der Pariser Kongresse der Filmindustrie; (Hoffmann, GRUR. 1933 S. 221) und des Römischen Kongresses der Schallplattenindustrie (Talheim, Ufita VII S. 71 ff.; Caselli, Diritto di Autore 1932, S. 538 ff.; de Sanctis, Diritto di Autore 1932 S. 471 ff.; ferner die ausführlichen Darlegungen in Droit d'Auteur 1933 S. 73 ff.; Coppicters de Gibson, Revue trimestrelle de l'Institut Belge de Droit Compare 1935 S. 118 ff., Ufita IX S. 187.

mitverarbeitet werden, so kann das Ergebnis dieser Verwendung, nämlich der Film, doch nicht als eine unschöpferische Wiedergabe angesehen werden, noch kann es den Werken zugerechnet werden, die bei der Schöpfung des Filmwerkes verwendet wurden. Aus diesen Überlegungen muß man zwingend dazu kommen, den Film in einer zukünftigen Gesetzgebung als Ausdruck eigenpersönlichen Schaffens und wegen der Eigenart seiner Ausdrucksfähigkeit, die wesensverschieden ist von der anderer Arten geistigen und künstlerischen Schaffens, auch rechtlich als eine eigene Werkkategorie selbständig zu machen[31]). De lege lata ist der Film jedoch als Schriftwerk[32]) anzusehen, was im übrigen auch herrschende Meinung ist[33]). Schon die Tatsache, daß der Film als körperliche Festlegung einer dramatischen Handlung anzusehen ist, dürfte genügen, um ihm den Schriftwerkcharakter zuzusprechen, bzw. ihn zumindest einem Schriftwerk gleich zu behandeln.

Nicht zulässig ist es allerdings, den Film als Schriftwerk im engeren Sinne, d. h. als Festlegung eines Gedankeninhalts mittels Druckzeichen anzusehen[34]), um ihn so dem LUG. unterordnen zu können. Schrift ist eben nicht nur Buchstabenschrift, und die einzelnen Filmbildchen sind keine Druckzeichen. Auch die „Zwischentitel" des Films können hierbei nicht maßgebend sein, ganz abgesehen davon, daß sie im Tonfilm fast[35]) ausnahmslos wegfallen, da das Wesentliche des Films die Bilder in ihrer schnellen Folge, nicht die nur dem besseren Verständnis dienenden Titel sind.

Im übrigen ist beim Tonfilm schon deshalb die Einordnung in das LUG. viel leichter, weil bei diesem im Gegensatz zum Stummfilm, ebenso wie es beim Theater der Fall ist, die Handlung, also das, was den Tonfilm zum Werk der Literatur werden läßt, auch durch gesprochene Worte weitergeführt wird. In dieser Beziehung kommt der Tonfilm dem Theaterstück nahe, also einem Kunstwerk, dessen Schriftwerkcharakter außer Zweifel steht.

Zusammenfassend sei folgendes festgestellt: Der Film (das Negativ und die Kopien) gehört seinem Wesen nach ebenso

---

[31]) Vgl. Lehnich, Ufita X S. 1 ff.

[32]) Der Film ist fraglos mit mehr Recht als Schriftwerk zu betrachten, als die Grammophon-Schallplatte, die ja sogar als Schriftwerk angesehen wird (vgl. Goldbaum S. 23).

[33]) z. B. Eckstein, S. 37; Elster S. 94; Fuld § 15a; Goldbaum, UrhR. S. 22, und Friedemann in der umfassenden Darstellung in Ufita 1928 S. 530. — A. M. z. B. Allfeld S. 31; Fagg S. 12; Marwitz-Möhring S. 16.

[34]) Siehe Goldbaum S. 23.

[35]) Zwischentitel sind beispielsweise in dem dokumentarischen Tonfilm „Triumph des Willens" enthalten oder in allerletzter Zeit in „San Franzisco".

[36]) „Das Filmverlagsrecht an drehreifen Büchern."

wie § 15a KSchG. seinem Sinne nach de lege lata in das LUG. Für urheberrechtliche Fragen, mit denen sich diese Arbeit befaßt, muß also das LUG. die Grundlage bilden.

Der Film ist somit gegen gewerbsmäßige Verbreitung, Vervielfältigung, Vorführung und Bearbeitung geschützt, er hat de lege lata eine Schutzdauer von 30 Jahren seit dem Tode des Urhebers und außerdem von 10 Jahren seit der ersten Veröffentlichung des Werkes.

Bei der Behandlung autorrechtlicher Fragen ist auch noch das Verlagsgesetz herangezogen worden. Über seine Anwendbarkeit ist folgendes zu sagen:

Der Drehbuchautor überträgt normalerweise sein Urheberrecht ganz oder teilweise auf den Hersteller (§ 8 Abs. 3 LUG.), und zwar durch einen Vertrag, der am besten als Filmungs- oder Manuskriptvertrag zu bezeichnen ist. Denn obwohl dieser Vertrag mit einem Verlagsvertrag Ähnlichkeit hat, handelt es sich hier doch um etwas anderes. Goldbaums[36]) Lehre von der Anwendbarkeit des Verlagsgesetzes ist von der Rechtswissenschaft und vom Reichsgericht mit Recht abgelehnt worden[37]). Es kann darum auf die reiche Literatur in dieser Frage im großen und ganzen verwiesen werden[38]). Erwähnt seien jedoch noch einige wesentliche Unterschiede zu dem Verlagsvertrag. Der Filmfabrikant ist kein Verleger! Die Filmung ist ein zu wenig mechanischer Vorgang, als daß man sie ohne weiteres als bloße „Vervielfältigung" im Sinne des Verlagsgesetzes bezeichnen könnte, das typisch für den Buch- und Musikalienhandel ist. Mit Recht lehnt daher das Reichsgericht[39]) im Widerspruch zu einer Entscheidung des Kammergerichts[40]) selbst eine analoge Anwendung ab. Lediglich bei Herstellung der Kopien nach dem ersten Negativstreifen kann man von Vervielfältigung ohne Bedenken reden. Auf die Frage, ob die Filmung als Vervielfältigung wenigstens im Sinne des LUG., die viel weiter zu fassen ist, angesehen werden kann, wird noch eingegangen werden[41]).

§ 6. Die Stellungnahme des Filmrechtsausschusses bei der Akademie für Deutsches Recht.

Es sei kurz auf die Entwicklung der deutschen Urheberrechtsreform eingegangen.

---

[37]) Vgl. RGZ. 107/62 f.

[38]) Vgl. Allfeld § 8 Nr. 17; Eckstein S. 37; Künzig: „Der Verlagsvertrag des Filmrechts"; Friedemann in Ufita 1928 S. 536; Alexander-Katz, GRUR. 1925/144; Elster, GRUR. 1931/47, und neuerdings in dem umfassenden Aufsatz Ufita VIII S. 383.

[39]) RGZ. 107 S. 62.

[40]) JW. 1922 S. 1457.

[41]) § 8 S. 34 ff.

Die Vorarbeiten für ein neues deutsches Urheberrecht begegannen vor fast 10 Jahren. Als die Wissenschaft im Jahre 1926 die Probleme in Angriff nahm, die während der römischen Revisionskonferenz beraten werden sollten, tauchte damit die Frage auf, ob zur Lösung dieser und anderer Fragen die vorhandenen deutschen Urheberrechtsgesetze ausreichten, oder ob es nicht zweckmäßiger sei, im Hinblick auf die ständig, besonders durch die neuen Verwertungstechniken von Urheberrechtsgut sich ergebenden Probleme ein neues Urheberrechtsgesetz zu schaffen. Eine Notwendigkeit hierzu etwa angesichts zwingender Vorschriften der RBÜ. in Fassung der Romkonferenz war jedoch nicht gegeben, denn daß die Grundsätze des deutschen Urheberrechts sich durchaus in Einklang mit den Vorschriften der RBÜ. befinden, dürfte unzweifelhaft sein.

Die Stimmen, die im Deutschen Reich nach einem Urheberrechtsgesetz riefen, nahmen jedoch mehr und mehr zu, und insbesondere der „Deutsche Verein für gewerblichen Rechtsschutz" machte sich in seinem Urheberrechtsausschuß zum Träger dieser Reformgedanken. In jahrelanger Arbeit arbeitete er die urheberrechtlichen Probleme auf Grund von privaten Entwürfen und insbesondere auf Grund der Ergebnisse einer umfassenden Rundfrage[42]) durch. Im Zuge dieser Entwicklung veröffentlichte das Reichsjustizministerium im Jahre 1932 einen „Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie mit Begründung". Die sehr eingehende Kritik[43]) beurteilte diesen Entwurf im großen und ganzen günstig, verkannte aber nicht, daß die Interessen der Allgemeinheit zugunsten der Urheber darin vernachlässigt wurden. Dieser Entwurf wurde im Winter 1932/33 im vorläufigen Reichswirtschaftsrat, allerdings ergebnislos, durchberaten.

Im Jahre 1933 veröffentlichte Hoffmann[44]) „Ein deutsches Urheberrechtsgesetz. Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht mit Begründung". Dieser Entwurf beruht auf der Erkenntnis, daß „Aufgabe des Urheberrechtsgesetzes die Ausgleichung der Interessen des Urhebers als Einzelnem und der Interessen der Volksgesamtheit am veröffentlichten Werk ist", ein Grundsatz, der noch schärfer in dem von Kopsch[45]) herausgegebenen, auf die Hoffmannsche Schrift aufbauenden Entwurf des nationalsozialistischen Juristenbundes[46]) zum Aus-

---

[42]) Abgedruckt in Ufita II S. 125.

[43]) Ufita V S. 419 ff. und de Boor, „Vom Wesen des Urheberrechts" 1933.

[44]) Berlin 1933, vgl. dazu de Boor, JW. 34 S. 1105.

[45]) Abgedruckt in Ufita VII S. 383.

[46]) Sog. NSJ.-Entwurf. Vgl. dazu die umfassende Stellungnahme de Boors, Ufita VII S. 413.

druck kommt. Hier wird „versucht, das Gesetz aus einer einheitlichen, der nationalsozialistischen Lehre entsprechenden Grundanschauung abzuleiten. Der Entwurf vermeidet die ins Einzelne gehende Regelung der zahlreichen Fälle, in denen das Einzelinteresse mit dem Gesamtinteresse oder das Einzelinteresse mit Einzelinteressen in Widerstreit geraten können. Er bemüht sich, den Ausgleich vielmehr durch Bezeichnung gewisser Grundlinien zu erreichen."

Diese beiden Entwürfe haben, sowohl was die große Linie anlangt, wie auch in Einzelheiten, den Weg aufgezeigt, den das kommende Urheberrecht nehmen wird. Das Reichsjustizministerium seinerseits hat den amtlichen Entwurf vom Jahre 1932 erheblich umgestaltet. In dieser Form wurde er den Beratungen des Urheberrechtsausschusses bei der Akademie für deutsches Recht zugrunde gelegt, aus denen bisher lediglich die programmatische Erklärung von Richard Strauß in der Sitzung vom 23. 4. 1934 [47]) bekannt geworden ist.

Der Fragenkomplex „Filmrecht" (bzw. Filmurheberrecht) ist einem besonderen Ausschuß bei der Akademie für deutsches Recht überwiesen worden. Die Ergebnisse, zu denen der Ausschuß bisher gelangt ist [48]), sind in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, es ist daher erforderlich, auf sie näher einzugehen, um so mehr, als sich in ihnen bereits ein Bild des kommenden deutschen Filmurheberrechts in großen Zügen abzeichnen dürfte:

Zunächst bedarf jedoch noch der Begriff „Filmrecht" in Verbindung mit der Reformforderung der inhaltlichen Klarstellung. Man kann unter „Filmrecht" die Gesamtheit aller derjenigen Rechtsvorgänge erfassen, die in irgendwelcher Beziehung zum Film stehen, wobei nicht nur an die privatrechtlichen Vorgänge gedacht sei, sondern ebenso an die öffentlich rechtlicher Art. Es gehören also zum „Filmrecht" in diesem weiten Sinne das Filmarbeitsrecht, das Filmwirtschaftsrecht, das Filmzensurrecht, das Filmberufsstandsrecht und das Filmurheberrecht. Auf fast allen diesen Gebieten ist nun bereits eine Reform erfolgt, wobei nur an das Berufsstandsrecht und an das Zensurrecht als die einschneidendsten Maßnahmen im Zuge nationalsozialistischer Rechtserneuerung gedacht sei. Wenn man also heute noch von „Filmrechtsreform" spricht, wird man kaum diesen aus privatrechtlichen und öffentlich-rechtlichen Vorgängen zusammengesetzten Begriff „Filmrecht" meinen können. Und in der Tat ist die Forderung nach einer Filmrechtsreform auch nur noch erhoben worden in bezug auf die urheberrechtlichen Vorgänge des Filmwesens. Unter „Filmrecht"

[47]) Abgedruckt in Ufita VII S. 217.
[48]) Abgedruckt in Ufita X, S. 1 ff.

in diesem Sinne ist also nur noch der Verfilmungsschutz und der Filmschutz zu verstehen.

Da die Rechtsprobleme in nahezu sämtlichen Staaten gleichmäßig hervorgetreten sind, ergab sich die Notwendigkeit für den Filmrechtsausschuß bei der Akademie für Deutsches Recht, auch die Lösungsmöglichkeiten mit zu berücksichtigen, die in außerdeutschen Ländern erörtert und angestrebt werden.

Die Frage, ob der Film ein urheberrechtliches Schutzgebiet, bzw. eine selbständige Werkart sei, hat der Filmrechtsausschuß bejaht. Während jedoch für das geltende Recht die RBÜ. maßgebend ist, die für sämtliche Konventionsstaaten mit Einschluß Deutschlands zwingend einen Urheberschutz für den Film festlegt, kommt der Ausschuß zum Ergebnis[49]), daß der Film Kultur- und Kunstgut sei, was im übrigen auch seinen Ausdruck in dem berufsständischen Aufbau findet. Sehr kennzeichnend ist hierbei, daß beispielsweise der deutsche Film seine selbständige Berufsvertretung, die Reichsfilmkammer, neben den Kammern der anderen Künste, so der Reichsschrifttumskammer, der Reichsmusikkammer und der Reichskammer der bildenden Künste hat. Aus dieser Grundeinstellung kam der Filmrechtsausschuß für die rechtliche Beurteilung dieser Frage zu der Folgerung, daß es mit der Stellung des nationalzozialistischen Staates zum Film nicht vereinbar sei, dem Film auf der Ebene lediglich gewerblicher Erzeugnisse einen Schutz nach Art des gewerblichen Rechtsschutzes zu geben oder ihn nicht als selbständige Werkart anzuerkennen, eine Entscheidung, der vorbehaltlos zuzustimmen ist. Dazu kamen rechtliche und wirtschaftliche Bedenken: Die Herausnahme des Films aus dem Komplex des Urheberrechts würde als Verletzung der RBÜ. den Film in die Gefahr bringen, im internationalen Verkehr rechtlich entweder überhaupt nicht oder nur entsprechend dem innerdeutschen gewerblichen Rechtsschutz geschützt zu werden, während der ausländische Film sich für seine Verwertung auch innerhalb Deutschlands auf den umfassenden Schutz des Urheberrechts nach den Bestimmungen der RBÜ. stützen würde.

Der Filmrechtsausschuß ist aus diesen Erwägungen zu dem Ergebnis gekommen, daß der Film als selbständige Werkart den schutzfähigen Werken des Urheberrechts zuzuordnen ist. Dadurch werde auch in rechtlicher Beziehung die Voraussetzung für die freie Entfaltung des Filmschaffens gegeben. Der Film sei ferner Ausdruck eigenpersönlichen geistigen Schaffens und müsse daher auch wegen der Eigenart seiner Ausdrucksfähigkeit, die von der anderer Arten geistigen Schaffens wesensverschieden ist, auch rechtlich zu einer eigenen Werkkategorie verselbständigt werden, eine Erkenntnis übrigens, die sich auch

[49]) S. o.

schon für die internationale Rechtsgestaltung mehr und mehr Geltung verschafft habe [50]).

Zur Frage der Filmrechtsbegriffe kommt der Filmrechtsausschuß zu dem Ergebnis, daß der Tonfilm im kommenden Urheberrecht dem Rechtsbegriff „Film" einzugliedern sei [51]). In der Frage nach dem Urheber des Filmwerkes unterscheidet der Filmrechtsausschuß den Rechtskreis der Benutzung geschützter Werke durch den Film von dem Rechtskreis der Entstehung des Filmwerkes, deren erster sich auf die Urheberschaft des Werkes gründet, das für den Film benutzt wird, und die Befugnisse aus dem Verfilmungsschutz umfaßt, während sich der letztere, der die Befugnisse aus dem Filmschutz umfaßt, auf die Urheberschaft am Filmwerk gründet. Konsequenterweise kommt der Filmrechtsausschuß nun weiter dazu, zunächst aus dem Fragenkomplex der Urheberschaft des Films die Personen auszuscheiden, die dem Rechtskreis des Verfilmungsschutzes unterfallen, also den Urheber des Originalbuches (Roman, Bühnenstück usw.), den Urheber des Filmmanuskripts (Exposé, Drehbuch) und den Urheber eines Werkes der Tonkunst, gleichgültig, ob das letztere für den Film besonders geschrieben worden, oder schon vorher vorhanden war und nur benutzt wurde.

Für den Vorgang der Entstehung des Filmwerkes ist charakteristisch, daß eine Vielzahl von Schaffenden daran beteiligt ist (Regisseur, Darsteller, Kameramann, Architekt, Schnittmeister, Tonmeister), von denen jede Gruppe sich wiederum aus mehreren Personen zusammensetzt. Die beiden Möglichkeiten, das Urheberrecht am Film entweder einer Gruppe oder aber allen Mitwirkenden zusammen zu geben (vgl. § 14 „der Tonfilm, eine künstlerische Gemeinschaftsschöpfung") lehnt der Filmrechtsausschuß der Akademie ab, da entweder wie bei der ersten Möglichkeit eine bestimmte Gruppe ungerechtfertigt bevorzugt würde, im anderen Falle dagegen das Gesamtwerk „Film" in Einzelleistungen aufgelöst werden würde, die zwar jede für die Entstehung des Gesamtwerkes erbracht werden, aber nicht das Gesamtwerk sind und die mit anderen Kräften, wie dem Organisationsrahmen des Filmunternehmens überhaupt erst die Möglichkeit erhalten, filmschöpferisch zu werden. Neben diesen Gründen, die für die Entscheidung des Filmrechtsausschusses maßgebend waren, sei noch auf die praktischen Schwierigkeiten hingewiesen, die weiter unten in dem bereits genannten § 14 „der Film, eine künstlerische Gemeinschaftsschöpfung" sowie unter dem Abschnitt „der Filmunternehmer" noch ausgeführt werden.

---

[50]) Vorschläge für die Änderung der RBÜ. zu Art. 2, vgl. S. 37 Note 1.
[51]) Vgl. § 2 S. 10.

Zu den genannten Personengruppen zählt der Filmrechtsausschuß aber auch den Hersteller, so daß er folglich auch für diesen ein Urheberrecht vom ganzen Film nicht anerkennt. Auch eine vertragliche Regelung der Frage hält der Filmrechtsausschuß nicht für vertretbar, da diese dem Grundsatz der Schaffenswahrheit widersprechen würde und es sich der Beurteilung der Vertragsparteien entzieht, wer der Urheber des erst geschaffenen Werkes sein wird.

Der Ausschuß kommt danach zu dem Ergebnis, die Frage nach dem Urheber des Filmwerks könne durch grundsätzliche Regelung nicht geklärt werden, vielmehr müsse es der Rechtsprechung überlassen bleiben, für den Einzelfall die Entscheidung zu treffen, falls es von einem der insgesamt Beteiligten gewünscht werden sollte, wobei die Rechtsprechung von dem Satz auszugehen habe: Urheber ist, wer das Werk geschaffen hat.

Da ja nun aber die Verwertung des Filmwerkes es erfordert, daß der Verfügungsberechtigte nach außen hin feststeht, war es notwendig, auf die Frage einzugehen, wer für den Vorgang der Verwertung des Filmwerks verfügungsberechtigt sein soll, da eine tatbestandsmäßige Nachprüfung der Frage, wer die Rechte an dem Film geltend zu machen habe, eine ordnungsgemäße Verwertung des Films unmöglich machen würde. Der Ausschuß kommt zu dem Schluß, daß diese Verfügungs- und Verwertungsberechtigung über das Filmwerk aber nur dem Hersteller und nur diesem allein zustehen könne, da nur dadurch die Sicherheit für den Verwertungsvorgang gewährleistet sei. Zu dieser Verwertung gehören nun nicht nur die Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Vorführung, sondern auch die Fernsehsendung, die Herstellung fremdsprachiger Versionen. Die Verwertungsberechtigung soll sich aber wiederum nur auf die „filmischen" Bearbeitungen beschränken, nicht auch auf die außerfilmischen, wie etwa die Benutzung eines Filmwerkes für die Schöpfung eines Romans, Bühnenstücks o. ä. oder die Übertragung eines im Filmwerk enthaltenen Musikstücks auf eine Schallplatte, die zu der Verwertung des Filmwerkes sonst keinerlei Beziehung hat.

Entsprechend dieser Ermöglichung und Sicherung der Verwertung des Filmwerkes durch den Hersteller müsse aber andererseits eine Verpflichtung gegenüber denjenigen gegeben sein, die mit an der Schöpfung des Filmwerkes beteiligt sind. Diese Verpflichtung findet ihren Ausdruck darin, daß der Hersteller, einem Treuhänder vergleichbar, über die Unversehrtheit des geistigen und künstlerischen Gehalts des Filmwerkes bei dessen Verwertung zu wachen habe, was ihm durch eine besondere Bestimmung ermöglicht werden soll. Diese Befugnisse sollen nach Ansicht des Ausschusses 50 Jahre nach der Ver-

öffentlichung des Filmwerkes enden. In Richtung dieser Verwertungsberechtigung geht auch die Entscheidung des Ausschusses, daß der Unternehmer über die Titelwahl und den Filmschnitt zu bestimmen habe, wodurch eine Beeinträchtigung irgendwelcher Rechte der tatsächlicher Urheber nicht eintrete.

Bezüglich der Frage der Treuhänderstellung des Filmherstellers vertritt der Filmrechtsausschuß die Ansicht, es müsse der weltanschauliche Grundgedanke der Treuhänderschaft zu einer für die Gesamtheit der urheberrechtlichen Vorgänge rechtsverbindlichen Norm gestaltet werden, weswegen eine besondere Regelung innerhalb des Filmrechts vorläufig noch nicht angezeigt erscheine.

Eine Stellungnahme zu diesen Fragen wird in den jeweils in Betracht kommenden Kapiteln erfolgen.

III. Wer ist Urheber beim Tonfilm?

A. § 7. Die Fragestellung.

Es ist festgestellt worden, daß der Tonfilm als Ganzes de lege lata als Werk der Literatur anzusehen ist. Nunmehr ist die Frage der Urheberschaft am Tonfilm zu prüfen. Im Gesetz ist darüber eine endgültige Auskunft nicht gegeben, denn die den Film betreffende Novellengesetzgebung des Jahres 1910 bezeichnete den Urheber des Films nicht näher. Aus § 15 a KSchG., wo der Urheber des im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens hergestellten Werkes erwähnt ist, ergibt sich, daß auch der Film nach Ansicht des Gesetzes einen Urheber hat. § 2 Absatz 1 LUG. hilft nicht weiter, da dort nur gesagt ist, daß Urheber eines Werkes der Verfasser sei. Wer aber dann Verfasser des Werkes der Kinematographie ist, bleibt unbeantwortet.

Zu Zeiten des Stummfilms war die Frage nach der Urheberschaft am Film äußerst umstritten, ohne daß eine der hauptsächlichsten Richtungen sich endgültig durchsetzen konnte[1]).

Als der Tonfilm das Feld eroberte, trat zu dem Urheberschaftsproblem noch das Tantiemeproblem, und bis heute hat

---

[1]) Wenn Erlanger, GRUR. 1930 S. 391 ff. behauptet, die Lehre von der originären Urheberschaft des Unternehmers sei die herrschende Meinung, so kann ihm nicht zugestimmt werden angesichts dessen, daß die meisten maßgebenden Schriftsteller des Urheberrechts wie auch die höheren Gerichte diese Lehre ablehnen. S. auch Schilling S. 38 N. 110.

sich keine Meinung völlig durchgesetzt (de Boor[2]): Die Frage ist „hoffnungslos umstritten". Schuld daran trägt ein Fehler, der einmal in der historischen Entwicklung des Filmes begründet liegt. Die ersten Filme waren nichts anderes als eine Summe bewegter Photos und ließen noch nichts von dem ahnen, was durch die letzte Entwicklung des Stummfilms und des Tonfilms geschaffen worden ist. Dementsprechend hielt man den Film zunächst für eine neue Wiedergabetechnik, man ging bei der Beurteilung dessen, was im Film geschah, von dem wiedergegebenen Werke aus und betrachtete das neue Werk außerfilmisch — literarisch oder musikalisch —, nicht aber „filmisch", nämlich als das, was mit den Mitteln des Films neu wiedergegeben worden war. Man hielt Schallplatte, Film (und später auch noch den Rundfunk) durchweg für das gleiche, ohne zu bedenken, daß Rundfunk und Schallplatte lediglich Wiedergabemittel sind, wenn auch von besonderer technisch-künstlerischer Art, während der Film eine ganz neue Werkskategorie darstellt.

Ferner ist der Grund für die Uneinigkeit über die Frage der Tonfilmurheberschaft in der Kompliziertheit der Vorgänge zu suchen, die mit der Herstellung des Films verbunden sind. Zum Unterschied zu der Schaffung eines literarischen oder musikalischen Werkes sind an der Herstellung eines Filmwerkes eine Vielzahl von Personen beteiligt, die mehr oder minder umfangreiche Beiträge für die Schaffung des Filmwerkes liefern. Für einen Film werden regelmäßig zahlreiche urheberrechtlich geschützte Werke sowohl der Tonkunst wie der Literatur benutzt, an deren jedem ein Urheberrecht besteht, das die Benutzung des Werkes für die Zwecke des Films mitumfaßt. Die Schöpfer dieser Werke haben die ihnen durch das Gesetz eingeräumten Befugnisse urheberpersönlichkeitsrechtlicher und vermögensrechtlicher Art, die aus der Urheberschaft an dem Werke stammen, das im Filmwerk verwendet wird, nicht aber aus dem Rechtsgrunde der Urheberschaft am Filmwerk. Wenn man sie (die Schöpfer der benutzten Werke) in den Kreis der Urheberschaft am Filmwerk miteinbeziehen wollte, so würden sie einmal zu Urhebern oder Miturhebern an einem Werke werden, das andere geschaffen haben, andererseits würden sie aus dem Urheberrecht am Film nochmals Rechte erhalten, die sie im vollen Umfange bereits aus der Urheberschaft ihres eigenen Werkes haben.

Weiterhin liegt die Uneinigkeit über diese Frage in folgendem begründet: Einmütigkeit besteht nämlich noch nicht einmal darüber, ob die Frage überhaupt abstrakt beantwortet werden kann. Es besteht die Streitfrage: Kategorien — oder

[2]) NS.-Handbuch S. 1022; ebenso Pfennig, Ufita IX S. 425.

Fallmethodik? So ist vor allem Elster[3]) ein Vertreter der Fallmethodik. Nach seiner Ansicht komme es auf den jeweiligen schöpferischen Anteil der Beteiligten an. Auch der Entwurf[4]) hält eine einheitliche Regelung der Urheberschaft am Tonfilm nicht für erforderlich, und wie bereits erwähnt, steht auch der Filmrechtsausschuß der Akademie für deutsches Recht auf diesem Standpunkt. Dieser Ansicht ist jedoch nicht beizutreten. Die Frage dürfte vielmehr doch prinzipiell zu entscheiden sein. Es kommt hierbei nicht darauf an, inwieweit die Mitarbeiter am Filmwerk im einzelnen Fall tätig geworden sind, sondern wie die verschiedenen Tätigkeitsgebiete (Regie, Drehbuchanfertigung, Bedienung der Kamera) im allgemeinen urheberrechtlich zu beurteilen sind.

Elster führt als Begründung für seine Ablehnung einer grundsätzlichen Entscheidung die Gefahr der Schematisierung an, die jedoch nicht besteht. Wenn man sich auf den Standpunkt stellt, daß beispielsweise der Produktionsleiter ein Urheberrecht nicht besitzt und hat in einem Film der Produktionsleiter derart mitgewirkt, daß ihm das Entstehen des Filmwerks, die Schöpfung tatsächlich zu verdanken ist, so geht er wegen der Nichtanerkennung der Tätigkeit des Produktionsleiters als Schöpfer keinesfalls seiner Eigenschaft als Urheber verlustig. — In diesem Falle ist er eben Urheber nicht wegen seiner Tätigkeit als Produktionsleiter, sondern wegen seiner schöpferischen Arbeit, die sonst der Unternehmer geleistet hätte. Die Frage nach der Urheberschaft am Filmwerk kann daher grundsätzlich entschieden werden unter Bewertung der einzelnen Tätigkeitsgebiete der am Film Mitschaffenden, da es sich hierbei um eine Rechtsfrage, nicht um eine Frage des konkreten Sachverhaltes handelt.

Und endlich ist noch als Grund für die Uneinigkeit über das Problem der Urheberschaft am Film und Tonfilm die große Zahl der gemeinsam Mitwirkenden zu nennen, die alle auf die Bezeichnung Filmurheber Anspruch erheben. Und dieser Anspruch ist ihnen auch zuerkannt worden, was seinen Grund wiederum in der Unsicherheit über die richtige Bewertung der Tätigkeitsgebiete der einzelnen in Frage kommenden Personen und Personengruppen hat, und weil etwas der Herstellung eines Filmwerkes Vergleichbares, dessen Einordnung in der juristischen Begriffswelt feststände, vorläufig nicht vorhanden ist.

In diesem Zusammenhang sei noch auf die Frage eingegangen, ob nicht die Lösung des Problems der Tonfilmurheberschaft der vertraglichen Regelung zwischen den Beteiligten überlassen werden kann: Durch eine vertragliche Re-

[3]) Vgl. GRUR. 1930 S. 697.
[4]) Entwurf von 1932, Begründung S. 70.

gelung würde zwar ohne Schwierigkeit als Urheber des Filmwerkes nur eine einzige oder wenigstens eine geringe Zahl von Personen in Frage kommen. Es widerspricht aber dem Grundsatz der Schaffenswahrheit, daß im Wege der vertraglichen Regelung jemand als Urheber „bezeichnet" wird, ohne daß er es tatsächlich ist oder sein müßte. Denn im Zeitpunkt der vertraglichen Regelung ist der Film noch nicht geschaffen, die Vertragsparteien können es also nicht beurteilen, ob der bezeichnete Urheber auch tatsächlich der Urheber des erst zu schaffenden Werkes sein wird. Es ist daher eine vertragliche Lösung der Filmurheberrechtsfrage nicht zu befürworten.

Für die Ermittlung des Filmurhebers sind nun folgende 3 Personengruppen zu nennen:

1. die Stoffwerkautoren,
2. die Filmwerkpersonen und
3. der Filmunternehmer.

Zu der ersten Gruppe gehört der Originalbuchautor, der Drehbuchautor und der Komponist. Dem Originalbuchautor steht, wie schon erwähnt, der Verfilmungsschutz des § 12 Absatz 2 Ziffer 6 LUG. zu. (Der ihm das Recht gibt, die Verwertung des Films — ob auch schon die Herstellung, ist umstritten [5]) — zu untersagen.)

Der Komponist wird als alleiniger Urheber des Tonbildes — also keines bloßen Musikfilmes — kaum bezeichnet werden können, wohl aber wird ihm, wenn das Tonbild in optische und akustische Vorgänge aufgespaltet wird, ein „Aufführungsrecht" an dem Tonkunstwerk zustehen, dies aber nicht aus Gründen einer Miturheberschaft am Film, sondern auf Grund des § 12 Absatz 2 Ziffer 5 in Verb. mit § 11 Absatz 2 LUG.

In die Gruppe der Filmwerkpersonen gehören neben zahlreichen technischen und gewerblichen Arbeitskräften, die für das Problem der Filmurheberschaft ausfallen, der Filmregisseur, der Architekt, der Filmschauspieler, der Kameramann [6]) und der Tonmeister.

Der Filmunternehmer wird meistens, und das macht die Frage besonders schwierig, eine juristische Person sein. Die Frage, wer von diesen Personen und Personengruppen nun tatsächlich ein Urheberrecht am Gesamtwerkfilm hat, wird Inhalt der nächsten Paragraphen sein.

---

[5]) Vgl. hierüber Elster, GRUR. 1926 S. 177; Friedemann S. 532 f.

[6]) Für den Kameramann ist zweierlei auseinanderzuhalten: Das Urheberrecht an den einzelnen Filmbildern und das Urheberrecht bzw. Miturheberrecht am Filmwerk. Jenes steht ihm unzweifelhaft zu (§§ 1, 15, 26 KSchG.), ob auch das Urheberrecht oder Miturheberrecht am Filmwerk als einem selbständigen Gesamtwerk (nicht bloß der Summe der einzelnen Bilder), ist nur im Zusammenhang mit der Grundfrage nach der Filmurheberschaft zu entscheiden.

Überblickt man die über die Urheberschaft am Filmwerk bestehenden Meinungen, so findet man im wesentlichen die folgenden Richtungen vertreten:

1. Der Film ist eine künstlerische Gemeinschaftsschöpfung (Fagg);
2. Filmschöpfer ist der Regisseur (Dienstag, Sprenkmann u. a.);
3. Filmschöpfer ist der Unternehmer (Hoffmann, Pfennig, de Boor u. a.);
4. der Drehbuchautor ist auch der Filmautor (von Elster entwickelte und ausgebaute Lehre, ihm folgend Schilling, Andritzky u. a.).

B. Die Stoffwerkautoren.

§ 8. Die „Autoren".

Zu den „Autoren" gehören:

1. der Urheber eines Originalbuches (Roman, Novelle, Bühnenstück u. dgl.);
2. der Verfasser eines Exposés (Treatment);
3. der Verfasser des Drehbuches.

Mit Roeber[7]) und ihm folgend Sprenkmann[8]) sollen sie als „Stoffwerkautoren" im Gegensatz zu den „Filmwerkpersonen" bezeichnet werden.

Es wird zu prüfen sein, ob den Stoffwerkautoren ein Urheberrecht am Tonfilm zuzuerkennen ist[9]).

Die Autoren leisten ohne Zweifel schöpferische Arbeit[10]), und ebenso fraglos wird man ihnen an den Werken, die sie geschaffen haben, ein Urheberrecht einzuräumen haben[11]). Fraglich ist hierbei jedoch, was zu den Werken der Stoffwerkautoren zu rechnen ist. Die Unterscheidung Stoffwerkautoren : Filmwerkpersonen[12]) sagt ja eigentlich schon, daß hier ein Unterschied gemacht werden soll zwischen den Autoren, die den Filmstoff schufen, und denen, die den Film als solchen schufen. Doch ist es hierbei notwendig, die Vorfrage zu klären, als was der Film gegenüber dem Drehbuch rechtlich zu bezeichnen ist.

---

[7]) Ref. S. 28.

[8]) S. 22.

[9]) Ein Urheberrecht wird bejaht von: Schilling (insbesondere für den Drehbuchverfasser) S. 50; Andritzky S. 23; Elster S. 160; mit Einschränkungen auch von Koch S. 75. Es wird verneint von: Hoffmann, JW. 36 S. 1501; Roeber S. 32 u. Ufita VI S. 234; Ufita VII S. 212; Goldbaum, Urh.-R. S. 21 ff., 44 ff., 85 ff.; de Boor, ZADR. 1935 S. 832; Friedemann, Ufita I S. 557; v. Boehmer-Reitz: „Der Film in Wirtschaft u. Recht"; Fagg S. 12 ff.; Pfennig, ZADR. 1935 S. 827; Filmr. Aussch. Ufita X S. 11.

[10]) Sprenkmann S. 33.

[11]) Vgl. Rußkowsky, Ufita IX S. 118.

[12]) Roeber a. a. O.

Folgende Meinungen werden hierbei vertreten:

1. Das Drehen des Tonfilms ist eine eigentümliche Schöpfung eines neuen Kunstwerks, welches zum Drehbuch urheberrechtlich in keiner Beziehung steht[13]).
2. Das Drehen des Tonfilms stellt eine Bearbeitung des Drehbuches dar[14]).
3. Das Drehen des Tonfilms ist ein Vorgang, der auf Vervielfältigung des Drehbuches gerichtet ist[15]).

1. Bei der Auffassung, der fertige Film stelle gegenüber dem Drehbuch eine eigentümliche Neuschöpfung dar, wird die Bedeutung des Drehbuches verkannt. Praktisch kommt es nicht vor, das sei schon hier betont, daß ein dramatischer Tonfilm, der nach § 15a KSchG. geschützt wird, ohne Drehbuch hergestellt wird, schon weil das technisch unmöglich wäre, gleichgültig, ob das Drehbuch „drehreif" ist, was der Normalfall sein dürfte[16]), oder nicht. Nur bei den Filmen, die nicht Werke der Kinematographie sind (ganz kleine Tonfilme, Wochenschauen) und die nicht „wegen der Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheit als eine eigentümliche Schöpfung anzusehen" sind, wird kein Drehbuch benutzt. Das allein schon ist ein Grund dafür, daß der dramatische Tonfilm dem Drehbuch gegenüber nicht als eine eigentümliche Neuschöpfung anzusehen ist, da die für den Begriff der Neuschöpfung wesentliche Selbständigkeit nicht ausreichend gegeben ist.

---

[13]) Dienstag S. 139 ff.; Egberts, Ufita VII S. 181; Baum, Ufita V S. 486; Fagg S. 17; dagegen ausdrücklich Andritzky S. 30 ff.

[14]) Alexander-Katz, GRUR. 1925, S. 140 ff.; Frehse, GRUR. 1925 S. 300 ff.; Hirsch S. 15 ff.; Stenzel S. 11/12 ff.; Sprenkmann S. 8; Elster, Ufita II S. 595; III S. 374; Hdb. S. 134 f. aber nur, soweit eigene schöpferische Tätigkeit beim Drehen dazu kommt, also nicht, wenn etwa nur eine Opernaufführung getonfilmt wird; Hoffmann, GRUR. 1925 S. 96; Friedemann, Ufita I, S. 537; Köhne, Ufita IV S. 490; Smoschewer, Jur. Rdsch. 1925 S. 593; 1926 S. 313 ff.; Seligmann, GRUR. 1922 S. 73; Treitel, GRUR. 1912 S. 125, RGZ. 107 S. 67; Pfennig, ZADR. 1935 S. 827; dagegen ausdrücklich Andritzky S. 17 u. 24 ff. und Goldbaum, UrhR. I S. 18; Roeber, Ufita VII S. 212.

[15]) Allfeld, Note 25 z. § 12 LUG.; Marwitz-Möhring, Note 5 z. § 2 LUG.; Künzig, „Der Verlagsvertrag des Filmrechts"; May S. 119; Cohn S. 29; Schütze S. 45; Osterrieth i. Arch. f. Rechts- und Wirtschaftsphilosophie 1913 S. 156; Andritzky S. 25 ff.; — dagegen ausdrücklich Smoschewer a. a. O.; Seligmann a. a. O.; KG. i. JW. 1922 S. 1457 ff.

[16]) Der Entwurf von 1932 scheint der Ansicht zu sein, daß es überhaupt kein „drehreifes" Buch gebe, denn er rechnet den Manuskriptverfasser (Begr.) nicht zu den Personen, die an der Herstellung des Werkes der Kinematographie unmittelbar beteiligt sind und läßt auch sein „Werknutzungsrecht" nicht kraft Gesetzes nach Maßgabe des § 21 des Entwurfes übergehen, sondern unterwirft den Manuskriptverfasser, der mit dem Drehbuchverfasser gleich gesetzt wird, nur der Zwangslizenzbestimmung des § 49.

Darüber hinaus ist auch in dem Drehbuch der darnach herzustellende Tonfilm in der Anlage bereits so enthalten, daß sich der Leser ein ungefähres Bild von dem herzustellenden Tonfilm machen kann[17]). Man kann also den fertigen Tonfilm gegenüber dem Manuskript nicht als selbständiges Kunstwerk bezeichnen. — Fagg[18]) steht auf dem Standpunkt, daß das Drehbuch deshalb kein Kunstwerk sei, da es nicht in der Endform vorliege, die zwar beschrieben, aber nicht geschrieben werde. Diese Meinung ist aus dem Gesetz nicht zu entnehmen; es wird beim Film nicht die Endform als solche urheberrechtlich geschützt, sondern die Anordnung des Vorganges und der dargestellten Begebenheiten, die schon im Drehbuch enthalten sind. Es wurde schon dargelegt[19]), daß der Schutz auf der Handlung, dem Filmgeschehen beruht, weswegen der Film, sowohl der Stummfilm wie der Tonfilm, urheberrechtlich als Werk der Literatur angesehen wurde. Die Tatsache, daß die Wirkung eines Tonfilms mindestens ebenso stark von seinem Inhalt wie von der Ausgestaltung des Inhalts in gerade diesem Filmwerk abhängt, spricht ebenfalls dafür. Mag die Ausgestaltung gut sein, wenn Idee und Drehbuch schwach sind, kann die beste Regie, können hohe künstlerische Leistungen der Darsteller nicht darüber hinweg helfen, daß der Tonfilm als Kunstwerk nicht befriedigen kann. „Was wollen die Menschen vom Film? Bilder? Nein, sondern Geschichten, in denen sie Ersatz finden für das, was ihnen das Leben vorenthält, Abenteuer, Liebe — Schönheit — Reichtum — Gerechtigkeit!... Das läßt sich aber nicht darstellen als Bild, sondern nur als Drama, als sinnvolle Folge von Geschehnissen“[20]). Der Film wäre sehr rasch am Ende seiner Ausdrucksfähigkeit, wenn er sich lediglich auf die optischen Wirkungen verlassen müßte. Der Film muß aus dem unerschöpflichen Reichtum leben, den die Beziehungen und Schicksalsverknüpfungen der Menschen darstellen.

Auch beim Theater ist der Inhalt des Stückes das Maßgebende, wenn es auch Stücke gibt, wo die schwache Dichtung ihren Erfolg den prominenten Darstellern und der guten Regie verdankt. Urheberrechtlich bedeutsam ist beim Theater lediglich die schöpferische Leistung des Dichters. Beim Ton-

---

[17]) Ebenso: Künzig S. 25; a. A. ist Dienstag, Ufita II S. 117; auch Roeber in der Besprechung zu Andritzky, Ufita IV S. 208, behauptet, daß es keine „Drehreife“ gäbe; im übrigen müßte eine rechtliche Abgrenzung des Begriffs Drehreife erfolgen. Drehreife ist aber kein Rechtsbegriff, sondern ein tatsächlicher Zustand, der, weil er stets bei der Tonfilmherstellung vorhanden ist, — vorher wird überhaupt nicht mit dem Drehen begonnen, da jeder Tag erhebliche Beträge kostet —, vorausgesetzt werden kann.

[18]) S. 12.

[19]) § 5 S. 19.

[20]) Busse, Preuß. Jahrb. 1932, H. 5 S. 140 f.

film liegen die Dinge insoweit anders, als der Filmregisseur das Drehbuch stark abändert, in seinen Aufbau, ja in seinen Inhalt eingreift. Beim Theater ist das absolut die Ausnahme, beim Film dagegen die Regel [21]). Denkbar ist, daß ein Tonfilm gegenüber dem ihm zugrunde liegenden Roman eine eigentümliche Neuschöpfung, d. h. eine freie Benutzung von Motiven des Romans darstellt. Aber auch in solchen Fällen ist der Tonfilm niemals eine eigentümliche Neuschöpfung gegenüber dem Drehbuch.

Unerheblich ist die mitunter angeführte Tatsache, das Publikum lese die Drehbücher der Tonfilme nicht. Das kann einen Unterschied nicht begründen, da auch die Textbücher jener inhaltlich schwachen Stücke vom Publikum nicht gelesen werden. Dennoch wird man eine solche Aufführung niemals etwa als Neuschöpfung gegenüber dem Bühnenmanuskript betrachten wollen.

2. Die Anhänger der zweiten sehr verbreiteten Auffassung, das Drehen des Tonfilms stelle eine Bearbeitung des Drehbuches dar, geben, falls sie nicht dem Unternehmer ein originäres Urheberrecht zubilligen, dem Regisseur ein Miturheberrecht am Film nach Maßgabe des § 2 LUG. Eine andere Meinung [22]) betrachtet zwar die Filmherstellung als Bearbeitung des Drehbuches, will aber dem Verfasser des Drehbuches eine Mitautorschaft aus dem Grunde nicht zugestehen, weil der Urheber des Originalwerkes an der bearbeiteten Fassung seines Werkes ein Urheberrecht nicht habe. Auf diesem Wege gelangen die Anhänger dieser Lehre zu einem alleinigen Urheberrecht des Regisseurs [23]).

Das Urheberrecht des Bearbeiters steht jedoch systematisch durchaus im Rahmen des sonstigen Urheberrechts. Es muß also der Bearbeiter ebenfalls eine schöpferische Leistung hervorbringen, die Bearbeitung muß die Merkmale einer Schöpfung in sich tragen. Ist das Originalwerk urheberrechtlich den Werken der Literatur zuzurechnen, so muß die Bearbeitung, um urheberrechtlich geschützt zu sein, auf den Inhalt des Originalwerkes irgendwie Einfluß nehmen. Das ist der Fall. Das Drehbuch ist nicht, wie das Bühnenmanuskript das Entscheidende für das endgültig entstehende Werk [24]). Es ist vielmehr eine

---

[21]) Gegen den Fehler, ein für allemal das Schwergewicht der Filmdarbietung in die äußerliche Aufmachung, in die Szenerien usw. zu legen, schon Frehse, GRUR. 1925 S. 300 ff.

[22]) Stenzel S. 11/12.

[23]) Dienstag, Arb.-Vertr. S. 139 ff.

[24]) Elster (Ufita II S. 595 ff., III S. 371 ff.), und ihm folgt Schilling, obwohl er unter Umständen die Tätigkeit des Regisseurs für eine schöpferische erklärt, unterscheidet hier allerdings zwischen „Formgebung" und „Ausdrucksmittel". Die „Form" des Kunstwerks Tonfilm ist nach seiner Ansicht im Drehbuch bereits völlig vorhanden, das Drehbuch be-

Art Arbeitsanweisung, an die der Regisseur nicht gebunden ist und die er fast in jedem Film abändert [25]). Die Bedeutung eines urheberrechtlichen Kriteriums kann den Begriff „Drehreife" nicht beigemessen werden [26]). Aut Grund eines Drehbuches können mehrere voneinander abweichende Filme gedreht werden, die zwar einander ähnlich sein mögen, aber doch filmisch verschiedene Werke sind [27]). Sollte sich aber der Regisseur doch einmal ganz eng an das Drehbuch halten und keine Änderungen an ihm vornehmen — die Erfahrung zeigt, daß das praktisch nicht möglich ist —, so ist auch in diesem Falle der Film etwas vom Drehbuch Verschiedenes. Es hat durch den Einsatz der künstlerischen und technischen Mittel der Kinematographie eine Umsetzung des zugrundeliegenden Werkes aus der Schriftform in die charakteristisch filmische Form stattgefunden, die Worte des Manuskripts sind in die Bilder- und Gebärdensprache des Films umgesetzt worden. Das galt natürlich hauptsächlich beim Stummfilm und ist beim Tonfilm so geblieben, denn auch bei ihm kommt dem Dialog eine geringere Rolle zu als den typischen Ausdrucksmitteln des Films, Bild und Gebärde.

Wenn man hier nur eine Änderung des Ausdrucksmittels annehmen wollte, so wäre der Film als geistige Schöpfung bereits fertig im Drehbuch vorhanden [28]). Tatsächlich handelt es sich aber einmal um die Formung eines Films. Die im Drehbuch niedergelegte Handlung muß vom Regisseur noch in die künstlerische und technische Ausdrucksform gebracht werden. Gibt das Drehbuch die Handlung nur szenisch wieder, so muß der Regisseur diese Szenen optisch, d. h. „aus dem Auge der Kamera" [29]) filmisch gestalten. Das Drehbuch ist dabei Her-

---

deute nur die Umsetzung in ein anderes Ausdrucksmittel (ebenso Künzig S. 27). Daß bei dieser Umsetzung eine eminent künstlerische Tätigkeit entfaltet werden müsse, ändere nichts an der Tatsache, daß die Umsetzung keine schöpferische Tätigkeit bedeute (a. A. anscheinend der Entwurf von 1932, vgl. Begründung S. 72), da nicht jede künstlerische Tätigkeit zugleich auch schöpferisch sei. Es sei also unrichtig zu sagen, der Regisseur bringe erst den Film als Kunstwerk zur Entstehung.

[25]) Abwegig dürfte es aber sein, wenn Fagg das Drehbuch als eine „Anregung für den Regisseur" und Lion sogar die Filmfabel als Fabel von äußerster Banalität und Dürftigkeit und das Drehbuch als „dünnen Faden" bezeichnet.

[26]) Es geht nicht an, zwischen „drehreif" und „nicht drehreif" einen Unterschied zu machen. Das Drehbuch wird drehreif dadurch, daß eben ein Film danach hergestellt worden ist, es ist also nicht möglich, daß ein Film nach einem „nicht drehreifen" Drehbuch hergestellt wird, da mit der Verwendung das Drehbuch die Qualifikation seiner Drehreife erlangt hat (Hoffmann, GRUR. 1930 S. 757).

[27]) Hoffmann, GRUR. a. a. O.

[28]) So allerdings Elster, GRUR. 31 S. 52.

[29]) RGZ. 107/67.

stellungsmittel, es dient als Vorlage des Films, selbst wenn es nicht „drehreif" ist[30])[31]).

Es wurde bereits oben[32]) darauf hingewiesen, daß verschiedene Schriftsteller die Tätigkeit des Filmregisseurs mit der des Bühnenregisseurs verglichen haben[33]). Ein Teil von ihnen ist dabei zu dem Ergebnis gekommen, es bestehe ein Unterschied zwischen den beiden nicht; da im allgemeinen die Tätigkeit des Bühnenregisseurs nicht als Bearbeitung angesehen wird (was aber im übrigen nicht unwidersprochen geblieben ist[33])), so müsse man das gleiche auch für den Bühnenregisseur gelten lassen. Darauf ist vor allem zu erwidern, daß, wie schon betont, der Filmregisseur zum Unterschied vom Bühnenregisseur sich nicht an das Drehbuch, an seine geschriebene Vorlage hält und auch nicht zu halten braucht, während das beim Bühnenregisseur normalerweise durchaus der Fall ist. Mit einem Wort: Die Tätigkeit des Bühnenregisseurs ist nachschaffend, die Tätigkeit des Filmregisseurs dagegen aufbauend. Diese Unterschiede übersieht Schilling[34]), wenn er die Aufführung eines Bühnenstücks dem Vortrag eines Werkes der Tonkunst im Konzertsaal und die Herstellung eines Tonfilms im Atelier als urheberrechtlich „genau das gleiche" bezeichnet. Es ist nicht so, daß beim Film in allen Fällen ein „bereits auf dem Papier vorhandenes Werk" zum Vortrag gebracht wird. Nicht maßgebend ist zweifellos, was auch Schilling wieder richtig betont, die Tatsache, daß die einmalige Tätigkeit nachschaffender Künstler auf mechanischem Wege festgelegt wird. Das Entsprechende zu der Bühnenaufführung wäre dann aber eine Aufführung nach dem Drehbuch, an welchem der Regisseur so gut wie nichts ändert, so vor allem auch Inhalt, Aufbau und szenische Reihenfolge genau beibehält. —

Gewiß haben die Bearbeitungen, die durch die Verfilmung bewirkt werden, ihre Besonderheiten gegenüber etwa einer Übersetzung. Schon die Tatsache, daß es möglich ist, durch einen Film gleichzeitig mehrere Werke (Drehbuch und Musik) zu bearbeiten, beweist das. Der Grundgedanke des Bearbeitungs-

---

[30]) Über die Bedeutung des Begriffs Drehreife S. 74, Note 1.

[31]) Wie hier: Hoffmann a. a. O.; Friedemann S. 541; RGZ. 107/65; Seligmann, GRUR. 1922, 75; Baum, GRUR. 1930 S. 935; Roeber, Ref. S. 21; von Boehmer-Reitz S. 120; — a. M. Künzig S. 27; Elster, GRUR. 1926, S. 17 ff. — nach Lion, Ufita II S. 615 ff. u. GRUR. 1927, S. 437 ff. ist der Film immer ein Originalwerk.

[32]) Schilling S. 49, Goldbaum S. 18.

[33]) Über den Stand der Rechtslehre zur Frage des Urheberrechts des Bühnenregisseurs vgl. Koch, „Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs" Berlin 1927 S. 35 ff., der im Gegensatz zur herrschenden Meinung für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs eintritt. Vgl. auch die Besprechung Rietzlers hierzu in Ufita I S. 340 ff.

[34]) a. a. O.

rechts trifft aber auch hier zu[35]): Erkennbare Übernahme des bearbeiteten Werkes (unter Wahrung der „inneren Form") einerseits, eigene produktive Qualität der Nachschöpfung andererseits. Dann sind auch die Bearbeitungsregeln praktisch brauchbar, insbesondere geben sie dem Filmurheber die Herrschaft über die Filmmusik, die er braucht.

3. Wenn man den Film als Vervielfältigung des drehreifen Manuskriptes ansehen wollte, käme man allerdings dazu, dem Drehbuchautor das Allein- oder Miturheberrecht zuzusprechen[36]). Nach den vorangegangenen Ausführungen ist das Drehbuch jedoch unter keinen Umständen als eine Vervielfältigung anzusehen, da eine solche jede schöpferische Tätigkeit des Filmregisseurs ausschließen würde. Das widerspricht den tatsächlichen Verhältnissen.

Koch[37]) schlägt vor, man solle das Filmkunstwerk mit der „Filmhandschrift" — Koch meint anscheinend das Drehbuch damit — gleichsetzen und dem Urheber dieser Filmhandschrift das Urheberrecht am ganzen Filmwerk zuerkennen. Dabei darf nicht übersehen werden, daß der Urheber des Drehbuches meist nicht der Urheber der Idee und nicht der Schöpfer des Treatments gewesen ist, also praktisch auch nur wieder eine Bearbeitung der Idee geliefert hat. Eine Ansicht, wie Koch sie vertritt, verkennt das Wesen und die sich daraus ergebende Rechtsnatur des Tonfilms. Sie begeht den Fehler, immer nur auf den Entstehungsprozeß des Films zu sehen, nicht aber auf das Ergebnis dieses Schaffens, auf den Film selbst, auf das, was zu seinem Entstehen benutzt wurde. Die filmrechtliche Betrachtung, die dem Wesen des Filmwerkes allein gerecht wird, hat im vergangenen Jahre einen neuen gesetzgeberischen Ausdruck in dem „Reichsgesetz zur Erleichterung der Filmberichterstattung"[38]) gefunden. Danach dürfen bei der Aufnahme von Filmberichten über Tagesereignisse auch urheberrechtlich geschützte Werke, die dem Verlauf der festgehaltenen Vorgänge für Auge und Ohr wahrnehmbar werden, in den Film mitauf-

---

[35]) Gl. A. RGZ. 107/65; de Boor, ZADR. 1935 S. 832; Hirsch S. 15; Goldbaum S. 18; Alexander-Katz, GRUR. 1925 S. 140; Frehse, GRUR. 1925 S. 300; Smoschewer, Jur. RdSch. 1926 S. 313; Sprenkmann S. 8; Hoffmann a. a. O.; Friedemann a. a. O.; Seligmann a. a. O.; Baum a. a. O.; Der Amtliche Entwurf von 1932, begr. S. 36. Der Filmrechtsausschuß b. d. Akademie f. Deutsch. Recht Ufita X S. 1 ff.

[36]) So Elster, GRUR. 1931 S. 47 ff., Urh.-R. S. 160; Frehse, GRUR. 1925 S. 302; dagegen ausdrücklich Koeber, Ufita VII S. 212 und v. Boehmer-Reitz in „Der Film in Wirtsch. u. Recht", auf Grund ihrer genauen Kenntnis der tatsächlichen Vorgänge.

[37]) DJZ. 1936 S. 541.

[38]) Vom 30. 4. 1936, RGBl. I, 404. Vgl. dazu auch den sehr umfassenden Aufsatz Roebers in Ufita IX S. 336 ff.

genommen werden[39]). Der Gesetzgeber mißt hier im Interesse der Allgemeinheit dem Film den entscheidenden Wert bei, demgegenüber ein urheberrechtlich geschütztes Werk als unwesentlicher Bestandteil des filmischen Berichts zurücktreten muß.

Es sei also nochmals festgestellt, daß der Film gegenüber der Filmidee und dem Drehbuch als Bearbeitung anzusehen ist, nicht als Vervielfältigung, gleichgültig ob die Filmidee einem Roman, Bühnenstück u. dgl. entnommen ist, und ob Drehbuch und fertiger Film zwei verschiedene Dinge sind.

* * *

Der Schöpfer der Idee und der Verfasser des Drehbuches hat aber nun nur ein Urheberrecht an seinem Werk, und dieses erstreckt sich nach dem Ausgeführten nur auf die Idee, auf das Treatment, auf das Drehbuch, nicht aber auf den Film. Die Stoffwerkautoren haben also aus dem Fragenkomplex, wer der Urheber des Tonfilms ist, auszuscheiden[40]). Das entspricht auch den tatsächlichen Bedingungen des Filmschaffens. Wenn nämlich der Urheber eines Filmmanuskripts schon deshalb Urheber des Gesamtwerkes sein würde, weil er das Manuskript schuf, so wäre das Filmwerk da, noch ehe es geschaffen worden ist[41]). In Wirklichkeit entsteht aber das Filmwerk erst durch die filmgestaltende Tätigkeit, die ihrer Art nach völlig von der Tätigkeit des Manuskriptverfassers verschieden ist. Außerdem beruht das Filmmanuskript meist auf einem Originalwerk (Roman usw.). Der Manuskriptverfasser kann jedoch, wenn man schon die Grenzen zwischen Verfilmungsschutz und Filmschutz und so überhaupt die selbständige Schutzfähigkeit der „Bearbeitung" oder der freien Benutzung angeben wollte, rechtlich auch für die Frage der Filmurheberschaft nicht besser gestellt werden, als der Urheber des bearbeiteten Werkes. Sehr treffend bringt Lehnich[42]) das mit folgenden Worten zum Ausdruck:

„Entweder müßte also zusammen mit dem Filmmanuskriptverfasser auch der Urheber des (bearbeiteten) Originalwerkes mit in die Filmurheberschaft einbezogen werden oder die Filmurheberschaft auf denjenigen beschränkt bleiben, der das sowohl dem Filmmanuskript als auch dem Filmwerk zugrunde liegende Originalwerk geschaffen hat. Dann wäre, um die

---

[39]) Über die frühere Rechtsprechung vgl. JW. 1935 S. 303.

[40]) A. M. führt zu anderen Ergebnissen: Allein- oder Miturheberrecht. So Elster, GRUR. 1931 S. 47 ff.; Frehse, GRUR. 1925 S. 302; Schilling S. 49. Wie hier Friedemann, Ufita I S. 557; Roeber, Ref. 1933 S. 32 u. Ufita VI S. 234; Goldbaum, Urh.-R. S. 21 ff.; Fagg S. 12 ff.

[41]) Vgl. Lehnich, Ufita X S. 11.

[42]) a. a. O.

tatsächliche Unmöglichkeit einer solchen Rechtskonstruktion an einigen konkreten Fällen zu veranschaulichen, Miturheber oder Alleinurheber des Films „Hermine und die sieben Aufrechten" der vor 46 Jahren gestorbene Gottfried Keller, Miturheber oder Alleinurheber des Films „Der Schimmelreiter" der vor 48 Jahren verstorbene Theodor Storm und in letzter Konsequenz Miturheber oder Alleinurheber des Films „Wilhelm Tell" Friedrich Schiller!"

Schilling[43]) nimmt in der Frage der Urheberschaft der Autoren (und übrigens auch des Komponisten) eine besondere Stellung ein. Er geht, wie beispielsweise de Boor[44]) von einem gestaffelten Abhängigkeitsverhältnis aus. Er unterscheidet aber zwischen Urhebern „im strengen Rechtssinne" (Drehbuchverfasser und Komponist) und Urhebern „im weiteren Sinne" (Manuskriptverfasser und Filmdichter). Diese Trennung in zwei Arten von Urhebern ist rechtlich und auch sogar begrifflich nicht gerechtfertigt. Es sind nicht „Drehbuchverfasser" und „Manuskriptverfasser" gegenüber zu stellen, sondern, falls überhaupt von einem „Gegensatz" gesprochen werden kann, der Verfasser des Drehbuchs dem Verfasser des Treatments. Als Manuskripte dagegen werden in der Filmfachsprache sowohl das Drehbuch wie das Treatment bezeichnet. Der Begriff „Filmdichter" ist der Rechtslehre wie der Rechtspraxis unbekannt; auch Schilling verbindet offenbar mit dieser Bezeichnung keinen klaren Begriff.

Interessant ist auch die Stellungnahme Andritzkys[45]), der sich in wesentlichen Punkten der Ansicht Elsters anschließt. (Elster selbst nimmt heute in dieser Frage allerdings einen anderen Standpunkt ein[46])).

Auch nach seiner Ansicht ist der Film gegenüber dem Drehbuch kein neues Werk. Weder § 13 noch § 12 kämen zur Anwendung, da der Regisseur oder durch diesen der Hersteller nach Meinung Andritzkys nicht das Drehbuch zu einer bildlichen Darstellung benutzt, die das Originalwerk seinem Inhalt nach im Wege der Photographie wiedergibt, sondern das Drehbuch in jedem seiner einzelnen Teile in Filmbilder umsetzt[47]). Eine Bearbeitung könne darum schon aus dem Grunde nicht vorhanden sein, weil der Autor des Originalwerkes die Art, wie die Bearbeitung erfolgen solle, durch eingehende Regieanweisungen genau angegeben habe. Das aber widerspräche dem Begriff der Bearbeitung, um so mehr, als nach Ansicht des Genannten die Merkmale einer auch noch so geringen schöpferischen Leistung nicht vorhanden seien.

---

[43]) S. 50 ff. [44]) ZADR. 1935 S. [45]) S. 27 ff.
[46]) ZADR. 1936 S. 229.
[47]) Dagegen ausdrücklich Roeber, Ufita VII S. 213.

Schon hier sei folgendes eingeschoben: Anscheinend ist Andritzky von Drehbuchproben ausgegangen, die ein Drehbuch vor der Verfilmung zeigen, wie er solche auch in seinem Buch veröffentlicht. Ein solches Drehbuch kann allerdings den Anschein erwecken, der Regisseur übertrage nur die einzelnen im Drehbuch enthaltenen Bilder auf den Filmstreifen. Das entspricht aber nicht der Wirklichkeit, wie ein Drehbuch eines bereits gedrehten Filmes zeigt. Da erkennt man nämlich die außerordentlich starken Eingriffe und Merkmale einer durchaus nicht „nur geringen schöpferischen Tätigkeit" [48]). Wie bereits betont, ist die Tätigkeit des Regisseurs für den Film in seiner endgültigen Form sehr entscheidend.

Andritzky erwähnt aber auch die Möglichkeit, daß der Regisseur das Drehbuch verändert. (Nur ist gerade das die Regel, während die ganz seltene Ausnahme ist, daß er sich einmal ganz eng an das Drehbuch hält.) Dann komme es auf die Wahrheit der schöpferischen Leistung an. Stammt diese vom Verfasser des Drehbuches, so steht sie ihm, stammt sie von dem leitenden Manne der Filmgesellschaft, so steht dieser das Urheberrecht zu.

Es darf nun aber nicht übersehen werden, daß es praktisch kein Drehbuch gibt, das nicht irgendwie geändert würde, so daß schon damit die Ausführungen Andritzkys gegenstandslos geworden sind. Darüber hinaus aber darf man nicht die Schwierigkeiten vergessen, die durch den Versuch einer solchen „wahrheitsgemäßen" Abgrenzung der Urheberschaft des Drehbuchverfassers und des Regisseurs heraufbeschworen würden. Dazu kommt noch, daß auch die Ideen, die der Regisseur in das Drehbuch hineinbringt, nun wiederum oft nicht von ihm stammen, sondern vom Architekten, vom Produktionsleiter oder vom Operateur. Zu einer solchen wahrheitsgemäßen Erfassung der Urheberrechte dürfte es notwendig sein, dem Aufnahmestab noch einen weiteren Mann beizufügen, der nur die jeweiligen Urheberrechte sofort nach dem Entstehen protokolliert.

Elster, an den sich Andritzky viel gehalten hat, steht, wie bereits erwähnt, heute nicht mehr auf diesem Standpunkt, sondern vertritt im praktischen Ergebnis die Auffassung, daß dem Filmunternehmer das Recht am Film als Gesamterzeugnis zustehen solle, da dieses Ergebnis „auf der Macht der Tatsachen beruhe". Allerdings soll nach dem Willen Elsters dieses Recht des Unternehmers nicht ein Urheberrecht, sondern ein gewerbliches Schutzrecht für den Hersteller sein. Diese Frage wird an anderer Stelle der Arbeit noch die nötige Erwähnung finden.

[48]) Vgl. auch § 10 S. 45.

§ 9. Der Komponist.

Mit zu den Stoffwerkautoren gehört der Komponist der Tonfilmmusik. Seine Stellung entspricht in etwa der des Drehbuchverfassers. Der Filmhersteller beauftragt in der Regel die ausführenden Künstler mit der Übertragung der Musik und ihrer Einordnung in die Handlung des Filmwerkes. Hierbei werden in die Musik noch die dramaturgisch notwendigen Geräuscheffekte eingefügt, da sich die Musik den Erfordernissen der jeweiligen Szene anpassen muß. Sie wird daher in der Mehrzahl der Fälle noch in einigen Szenen abgeändert. Die Filmmusik wird also bei der Übertragung in das Filmwerk ähnlich wie das Drehbuch nochmals nach den Erfordernissen des Gesamtwerkes bearbeitet. Es ist dies erneut ein Beweis für die bereits oben [49]) erwähnte Einheit von Ton und Bild. Wenn man jedoch die Spaltung des Tonbildes in optische und akustische Vorgänge vertritt, muß man dem Komponisten ein „Aufführungsrecht" an dem Tonkunstwerk nach §§ 12 Abs. 2 Ziff. 5, 11 Abs. 2 LUG. zubilligen, das aber kein Urheberrecht ist. Im übrigen kann dieser Ansicht jedoch nicht beigetreten werden [50]). Zwar sind bei der Aufnahme wie bei der Vorführung des Filmwerks die musikalischen Bestandteile zu erkennen. Für die rechtliche Betrachtung ist das jedoch unbeachtlich. Es ist darüber hinaus möglich, den akustischen Teil zu verselbständigen, so den Tonfilmschlager beispielsweise als Notenblatt oder auf der Schallplatte festzuhalten. Damit ist das betreffende Tonkunstwerk aber nicht mehr Bestandteil des Tonfilms. Zweifellos muß man dem Komponisten an diesen herausgenommenen „Teilen" ein Urheberrecht zuerkennen, nicht aber am ganzen Tonfilm. Im Tonfilm ist das Tonkunstwerk nur im Zusammenhang mit den anderen lautlichen und optischen Elementen, die an dieser Stelle im Film enthalten sind, zu betrachten, nicht aber allein. Die Musik steht eben nicht neben dem Film, dann wäre eine Tonfilmvorführung eine Doppelvorführung (Vorführung des Films und Vorführung der Musik, „représentation" neben der „exécution" im französischen Recht), sondern sie ist auch in ihrer ursprünglichen Qualität verändert, sie ist bearbeitet, sie ist ein Teil des Filmwerkes geworden.

Der Komponist hat wie auch die anderen Stoffwerkautoren, ja darüber hinaus wie alle anderen an der Schöpfung des Filmwerks Beteiligten urheberrechtlich erhebliche Leistungen beigetragen, nicht aber einen abgezirkelten „Teil" des Gesamtwerkes geschaffen. Seine Leistung ist im Gesamtwerk aufgegangen. Auch er kommt also als Urheber des Gesamtwerkes nicht in Frage, denn erst durch die Zusammenarbeit, durch die orga-

---

[49]) § 2 S. 10.
[50]) de Boor, ZAK. 1935 S. 812; Hoffmann, JW. 36 S. 1501.

nische und organisatorische Zusammenfassung von all diesen Einzelheiten ist das Filmwerk entstanden.

Bezüglich der Frage der Musiktantiemen, die hier nicht zur Erörterung steht, vgl. die Entscheidung des Reichsgerichts RGZ. 140 S. 231 ff. und Egberts: „Beitrag zur Frage der Musiktantiemen bei Tonfilmen“ [51]).

C. Die Filmwerkpersonen.

§ 10. Der Regisseur.

Die Meinungen über die urheberrechtliche Bedeutung der Arbeit des Regisseurs gehen weit auseinander [52]), und tatsächlich ist hier die Entscheidung schwieriger. Viele Schriftsteller sehen in ihm einen Gehilfen des Drehbuchautors oder des Filmherstellers, andere, und zwar ist diese Meinung sehr stark vertreten, halten ihn für den alleinigen Träger des Filmurheberrechts.

Hier wird noch einmal die Frage danach, wie die Tätigkeit des Regisseurs gegenüber dem Drehbuch urheberrechtlich zu bewerten sei, bedeutungsvoll. Es kann jedoch jetzt auf die oben gemachten Ausführungen verwiesen werden.

Ein Urheberrecht des Regisseurs könnte sich nur auf Grund der Annahme, daß der Tonfilm gegenüber dem Drehbuch eine eigentümliche Schöpfung oder wenigstens eine Bearbeitung sei, ergeben.

Eine eigentümliche Schöpfung stellt der Tonfilm gegenüber dem Drehbuch, wie bereits ausgeführt [53]), nicht dar. Es sind somit auch die von den Verfechtern der gegenteiligen Ansicht daran geknüpften Folgerungen nicht mehr vertretbar. Der Regisseur ist also weder Urheber noch Miturheber des Films, da seine Tätigkeit keine eigenschöpferische ist.

Da die Tätigkeit des Regisseurs m. E. eine Bearbeitung darstellt, so hätte der Regisseur zwar zunächst ein Urheberrecht als Bearbeiter, was auch gerechtfertigt erscheinen könnte, da er derjenige ist, der dem Film eines seiner „wesentlichsten Kennzeichen (Hoffmann) verleiht, „das Tempo, den Rhyth-

---

[51]) Ufita VII S. 179 ff.

[52]) Ein Urheberrecht des Regisseurs im allgemeinen nehmen an: Elster, Handb. 1931 S. 109; Bull, JW. 1934 S. 1098; Sprenkmann S. 47 ff. Ein Urheberrecht des Regisseurs nehmen immer an: Friedemann, Ufita I S. 557; (Miturheberschaft mit Schauspielern, Architekt, Kostümzeichnern); Dienstag, Arbtsvertr. S. 139 f.; Fagg S. 17 (Miturheberschaft mit den Schauspielern); Hirsch S. 19; Stenzel S. 11 f.; Koch S. 35 f.; Hirsch S. 15; RAG. 402/30 (Alleinurheberrecht). — Nach Böhmer-Reitz S. 154 vollbringt der Regisseur die urheberrechtlich bedeutsamste Leistung der Filmherstellung. Gegen ein Urheberrecht des Regisseurs: Andritzky S. 10; Goldbaum S. 44.

[53]) § 8 S. 34.

mus, die Dynamik, alles das, was dem fertigen Werke etwas von seiner Persönlichkeit eingeprägt mitgibt". Dabei wirkt, wie erwähnt, der Filmregisseur weit stärker auf die Gestaltung des Filmwerkes ein als der Bühnenregisseur, der eine fertige Vorlage vor sich hat, also das Werk wiedergibt, somit nachschafft[54]). Demgegenüber hat die Tätigkeit des Filmregisseurs etwas Aufbauendes, zwar hat auch er eine Vorlage, die er jedoch in die filmische Form umsetzt. Ohne Zweifel entfaltet er dabei eine eminent künstlerische und auch schöpferische Tätigkeit. Ein Urheberrecht am Gesamtkunstwerk dürfte aber auch dem Regisseur nicht zuzuerkennen sein. Auch er schafft, genau so wie die anderen daran Mitarbeitenden im Rahmen einer großen organisatorischen Gemeinschaft nur Einzelnes, auch er hat nur einen Sektor, in dem er im Hinblick auf das Filmwerk schöpferisch wird. Aus diesem Grunde ist ihm ein Urheberrecht am Gesamtwerk nicht zuzuerkennen.

In den Fällen allerdings, in denen der Regisseur an der Abfassung des Drehbuches beteiligt ist (was praktisch mitunter vorkommt), kommt er als Miturheber des Drehbuches in Frage, worauf hier jedoch nicht näher eingegangen zu werden braucht.

§ 11. Die Schauspieler.

Als Urheber des Filmwerkes kommen auch nicht die Künstler in Betracht, die zwar künstlerisch, nicht aber schöpferisch tätig werden: So die Schauspieler, was im übrigen lebhaft bestritten ist[55]). Es ist ein Wesenszug des heutigen Urheberrechts, dem auch die Bestimmung des § 2 Abs. 2 LUG. nicht entgegensteht, daß nur eine schöpferische Tätigkeit urheberrechtlichen Schutz gewährt, nicht aber eine bloß nachschaffende. Es sei vorweg kurz auf die Gründe eingegangen, die für das Urheberrecht der Filmschauspieler ins Feld geführt werden.

1. Ein Urheberrecht am Film gewähren Friedemann[56]) u. A. dem Schauspieler unter der Voraussetzung, daß er eine eigenschöpferische individuelle Leistung entfaltet und nicht nur nach den genauen Anweisungen des Regisseurs in bedeutungslosen Rollen tätig wird.

---

[54]) So Friedemann in Ufita 1928 S. 557; a. A. Goldbaum, Urhb.-Recht S. 18.

[55]) Für ein Urheberrecht der Schauspieler setzen sich ein: Friedemann, Ufita I S. 557; Fagg S. 17; Smoschewer, ZZPr. 1927 S. 32; dagegen: von Boehmer-Reitz S. 155; Goldbaum, Urh.-R. S. 45; Schilling S. 36; Hirsch S. 14; Andritzky S. 17 ff.; Dienstag, Arbt.-Vertr. S. 140 f.; Ellinger S. 4 ff.; Stenzel S. 11, 29 ff.; Der Amtliche Entwurf 1932, S. 107, u. Cahn-Speyer, GRUR., Sonderheft 1927/9.

[56]) S. 557, Fagg S. 17.

2. Andere Schriftsteller erkennen dem Filmdarsteller deshalb ein Urheberrecht zu, weil bei seiner Tätigkeit andere Verhältnisse als bei der Bühne gegeben seien. So wird darauf hingewiesen, daß bei einer Bühnenaufführung ein Filmdarsteller durch einen anderen ausgewechselt werden könne, ohne daß daraus ein anderes Stück werde, wie z. B. Fagg meint[57]). Das Charakteristikum des Filmwerkes soll nach Faggs Ansicht darin bestehen, daß es nicht möglich sei, aus dem fertigen Film einen Darsteller herauszuschneiden. Werde der Film nochmals mit anderen Schauspielern hergestellt, so sei ein anderer Film geschaffen, der zwar dem alten ähnlich sehen könne, sich aber praktisch von ihm erheblich unterscheide.

Dazu ist folgendes zu sagen:

Was die erste Begründung anlangt, so wäre die Frage überhaupt nur für die Hauptdarsteller zu prüfen, während Nebendarsteller und Komparserie von vornherein dafür nicht in Frage kämen, was auch durchaus richtig ist. Aber trotz einer derartigen Beschränkung auf die Filmstars kann auch diesen ein Urheberrecht am Film nicht zugesprochen werden. Wurde nämlich der Regisseur doch noch schöpferisch tätig, so dürfte das bei den Schauspielern nicht der Fall sein, wenn auch niemand bestreiten wird, daß ihre Leistungen künstlerisch hoch zu veranschlagen sind. Doch ist scharf zu prüfen, ob es sich um schöpferische Leistungen handelt. Das ist nicht der Fall. Der Schauspieler ist abhängig vom Drehbuch und vom Regisseur. Seine Leistung erschöpft sich in der künstlerischen Wiedergabe! Dafür besteht jedoch de lege lata ein Urheberschutz nicht. Es kann hier natürlich keinen Unterschied begründen, daß die Wiedergabe auf dem Filmstreifen festgelegt wird, was beim Theater und anderen Wiedergabemöglichkeiten nicht geschieht.

Der Filmdarsteller ändert mit seiner Leistung weder die Form noch den Inhalt der Geistesschöpfung des Verfassers. Zwar hat er eine eigene Auffassung von der Darstellung entsprechend seinen künstlerischen Fähigkeiten. Seine Leistung ist jedoch, sei sie auch noch so überragend, immer nur die Wiedergabe des fremden Geisteserzeugnisses. Der Schauspieler schafft das schon vorhandene Geisteserzeugnis nach, er ist dabei sogar an den vorgeschriebenen Text und die vorgeschriebene Melodie gebunden. Nur durch die Nuancierung des Textes mittels Aussprache, Geste und mimischer Darstellung kann er dem Kunstwerk einen bestimmten Ausdruck vermitteln. Die Tätigkeit des Schauspielers „ist nicht die eigentümliche Formung eines bereits vorliegenden Werkes eines Anderen, die nur durch

---

[57]) Fagg S. 18; Friedemann, Ufita I S. 345.

dieses und aus diesem verständlich wird“ [58]). Sie kann daher ein ihm am ganzen Filmwerk zustehendes Urheberrecht nicht begründen. —

Die Verteidiger der zweiten Meinung übersehen folgendes: Das, was dem Film beim Theater entspricht, ist eine Aufführung, nicht mehrere [59]), da die Theateraufführungen in ihrer künstlerischen Geschlossenheit, im Zusammenspiel der Beteiligten mehr oder weniger voneinander abweichen. Vergleichsobjekt kann daher nur die Auswechslung eines Darstellers im Film mit der Auswechslung innerhalb einer Theatervorstellung sein.

Fagg sieht das urheberrechtlich Entscheidende infolge seiner irrigen Grundeinstellung, der Film sei ein Werk der Photographie und und unterliege daher dem KSchG., in dem Drehen des Filmstreifens. Vorher sei noch kein Werk vorhanden. Daher habe auch der Autor, der nach seiner Ansicht kein Urheberrecht am Film hat, mit der Formgestaltung des Filmbandes nichts zu tun [60]). Ließ sich diese Lehre noch für den Stummfilm einigermaßen halten, so kann man für den Tonfilm eine solche Behauptung nicht mehr aufstellen. Allein das gesprochene Wort des Tonfilms zeigt, daß nicht das Bild allein maßgebend ist [61]), und der Autor sehr wohl stark in die Formgebung des Films eingreift. Fagg betont ferner, daß Spiel und Vortrag des Filmschauspielers ein Kunstwerk sei, das für alle Zeiten auf dem Filmstreifen erhalten bleibe. Die Tatsache, daß hier künstlerisches Schaffen festgelegt worden ist, kann jedoch allein ein Urheberrecht nicht begründen, wenn nicht die Tätigkeit selbst schöpferisch gewesen ist. § 2 Abs. 2 LUG. stellt zwar die Übertragung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst durch einen persönlichen Vortrag auf Einrichtungen oder Instrumente zur mechanischen Wiedergabe einer Bearbeitung — also einer künstlerischen Schöpfung gleich, eine Regelung, die jedoch allgemein als nicht glücklich angesehen wird [62]). Kommt auch die unmittelbare Anwendung dieser Bestimmung auf den Tonfilm nicht in Frage [63]), so ist doch der Gedanke einer Analogie naheliegend. Smoschewer [64]) beispielsweise zieht diesen Gedanken zur Begründung des Urheberrechts des Filmherstellers heran.

---

[58]) Hoffmann, GRUR. 1930 S. 1214; vgl. auch Begründung des Amtlichen Entwurfes von 1932 S. 107: „Gegenstand des Urheberrechts kann nur ein Werk, nicht die Aufführung oder der Vortrag eines Werkes sein.“

[59]) Schilling S. 37.

[60]) S. 22.

[61]) Vgl. § 2 S.

[62]) Vgl. Andritzky S. 11; Hoffmann, Ufita V S. 429.

[63]) Vgl. Sprenkmann S. 12.

[64]) ZZPR. 1927 S. 32.

Demgegenüber darf man nicht übersehen, daß § 2 Abs. 2 LUG. eine Ausnahmevorschrift ist, die den Grundsätzen des Urheberrechts widerspricht [65]). In der Begründung zu § 2 Abs. 2 [66]) ist festgehalten, daß hier nur eine Schutzvorschrift für die Schallplattenindustrie geschaffen werden sollte, um ihr „einen Schutz gegen unberechtigte Nachbildung ihrer oft mit großen Kosten erworbenen Vorrichtungen zu bewilligen". Ist § 2 Abs. 2 nun aber eine Ausnahmebestimmung, so kann sie nicht ausdehnend ausgelegt werden, zumal sie ja auch nicht sagt, daß das Besingen einer Schallplatte eine künstlerische Tätigkeit sei. Die Tatsache der Festlegung eines künstlerischen Schaffens als solche läßt also ein Urheberrecht nicht entstehen [67]).

Durch diese Feststellung wird die künstlerische Tätigkeit des Schauspielers durchaus nicht verneint, da die künstlerische Leistung ja kein Kriterium für die Gewährung urheberrechtlichen Schutzes ist. Notwendig ist zweifellos ein Schutz der ausübenden Künstler gegen Nachahmung ihrer Leistung. So kann man ihnen ein Persönlichkeitsschutzrecht etwa in der Art des § 22 KSchG. sowie ein Wettbewerbsschutzrecht zusprechen, das als sog. „Leistungsschutzrecht" schon im Schrifttum Vertreter gefunden hat und ihre Tätigkeit auch gegenüber unberechtigter Verwertung im Tonfilm und Rundfunk schützt [68]). Dieses Leistungsschutzrecht ist aber kein „Urheberrecht" [69]). Fagg steht darüber hinaus auf dem Standpunkt, die Urheberschaft sei nach Bruchteilen im Sinne der §§ 741 und 758 unter Regisseur, Schauspielern und Operateur aufzuteilen [70]). Den Autor hat Fagg in diese Gemeinschaft nicht mit hereingenommen, obwohl er an anderer Stelle [71]) die Ansicht vertritt, die filmurheberschaftliche Tätigkeit beginne bereits mit der Ausarbeitung des Drehbuches. Scheinbar widerstrebte es Fagg, den Verfasser eines literarischen Werkes an hervorragender Stelle an der Urheberschaft eines mit gänzlich anderen Ausdrucksmitteln geschaffenen neuen Werktypus zu beteiligen.

Soweit also der Filmschauspieler eigenpersönliche Leistungen erbringt, sind sie zu schützen, nicht aber durch ein Urheberrecht. Seine Leistungen als einzelne gesehen, sind offenbar durchaus denen des Bühnenkünstlers verwandt. Daß er gleichzeitig in der Gesamtarbeitsgemeinschaft an der Schöpfung des

---

[65]) Vgl. Goldbaum, Urh.-R. § 2 VII.
[66]) R. T. Drucks. Bd. 275, XII Leg.-Per. II, Sess. 1909/10.
[67]) Marwitz, Ufita I S. 8.
[68]) Vgl. hierzu Cahn-Speyer, Ufita IV S. 368; Elster, Ufita III S. 575; Ufita IV S. 443; Elster, GRUR. 1932 S. 427 ff.; Marwitz, Ufita III S. 299 f.; GRUR. 1926 S. 573; 1927 S. 42, 50, 69.
[69]) Elster, Ufita III S. 575. Elster sieht ein solches Schutzrecht schon nach geltendem Recht als vorhanden an. A. M. Marwitz, Ufita III S. 299 ft.
[70]) S. 37 ff.
[71]) S. 10.

Werkes „Film" mitwirkt, ändert daran nichts. Wohl kann der Schauspieler eine selbständige und ihm charakteristische originelle Auffassuung in seine Arbeit legen, die aber nur einen Teilausschnitt aus allen den Arbeiten bildet, die für die Herstellung des Films notwendig sind. Als Urheber kommt daher nur der in Frage, der diese verschiedenen Teilleistungen so vereinigt, daß sie fest zusammengefügt das konkrete schutzfähige Kunstwerk, den Tonfilm ergeben [72]).

§ 12. Der Produktionsleiter.

Der Produktionsleiter [73]) hat in etwa die dem Intendanten des Theaters vergleichbare Stellung. Obwohl er bei der Filmherstellung eine große Rolle spielt, ist doch auch ihm ein Urheberrecht am ganzen Filmwerk aus dem Grunde nicht zuzusprechen, weil sich seine Tätigkeit hauptsächlich auf die Auswahl des Stoffes beschränkt sowie auf die Wahrnehmung der künstlerischen Interessen und die wirtschaftliche Durchführung. Seine Tätigkeit ist nicht formgebend [74]), so daß es „an dem Gegenstand des Urheberrechts überhaupt fehlt" [75]). In den Fällen, in denen der Produktionsleiter eine so selbständige Stellung innehat, daß er dem Unternehmer vergleichbar ist, was jedoch nicht regelmäßig der Fall ist, dürfte das für ihn gelten, was später [76]) beim Unternehmer auszuführen sein wird [77]).

§ 13. Die künstlerischen Hilfsarbeiter.

(Operateur, Tonmeister, Schnittmeister, Architekt, Kostümberater.)

Der Operateur ist künstlerisch und schöpferisch tätig. Er hat ohne Frage ein — photographisches — Urheberrecht am einzelnen Bild [78]) [79]), das nach §§ 1, 15, 26 KSchG. zu bewerten

---

[72]) Dienstag, Arb.-Vertr. S. 40 ff.

[73]) Über den Begriff des Produktionsleiters vgl. Dienstag, Ufita VI S. 208 ff.; v. Boehmer-Reitz S. 143.

[74]) Dem widerspricht auch nicht die Tatsache, daß der Produktionsleiter mitunter in das Drehbuch verhältnismäßig stark eingreift. Vgl. die grundlegende Entscheidung vom 9. 5. 1935 (Ufita VIII S. 369), in welcher das Reichsgericht selbst in einem solchen Fall dem Produktionsleiter das Urheberrecht abspricht.

[75]) Schilling S. 30.

[76]) § 15 S. 55.

[77]) Anders RAG. 402/30, Urt. v. 25. 3. 1931, das ein originäres Urheberrecht des Produktionsleiters unter bestimmten Voraussetzungen anerkennt.

[78]) Dieses Urheberrecht entsteht nicht etwa originär beim Unternehmer. Die Analogie zur Betriebserfindung paßt nicht.

[79]) Das Urheberrecht an den einzelnen Bildern wird durch Vertrag zwischen Hersteller und Operateur stillschweigend übertragen, wofür eine Vermutung spricht, während Abweichungen ausdrücklich vertraglich fest-

ist[80]). Ein Urheberrecht des Operateurs am ganzen Film bejaht nur Fagg[81]), während die weitaus überwiegende Meinung[82]) ein solches verneint. Als Urheber der einzelnen Filmbildchen wird der Operateur geschützt. Verkannt werden darf aber dabei nicht, daß der Film als Handlungsträger von den Einzelbildern, aus denen er sich zusammensetzt, zu unterscheiden ist. Es soll keineswegs bestritten werden, daß der Operateur in der Regel ein Künstler ist, aber seine Tätigkeit ist im Hinblick auf den Film im Gegensatz zu der des Regisseurs rein nachschaffend. Er nimmt die Szenen auf, die ihm das Drehbuch vorschreibt, ohne daß er normalerweise an ihrer Gestaltung beteiligt ist. Daran kann auch die Tatsache nichts ändern, daß der Operateur an ganz kurzen Stellen einmal eigenschöpferisch werden kann, indem er den Regisseur auf bildwirksame Möglichkeiten in der Gestaltung einer Szene hinweist. Durchaus überwiegend legt er aber die Szenen, die der Regisseur gestellt hat, nur fest. Seine Leistung ist also noch abhängiger, in jedem Falle mehr mechanisch als die des Schauspielers und des Regisseurs. Es muß also ein Urheberrecht des Operateurs am ganzen Film abgelehnt werden.

Was die Aufnahmetricks anlangt, so werden diese insoweit geschützt, als zu ihrer Ausführung patentrechtlich schützbare technische Anordnungen erforderlich sind, nicht aber urheberrechtlich.

Einzelfragen, wie z. B. die Frage der Divergenz zwischen Schutzdauer für den Film und für das Einzelbild brauchen hier nicht behandelt zu werden, da sie nicht zum Thema gehören.

Der Tonmeister, dessen Tätigkeit mit der des Operateurs auf optischem Gebiet vergleichbar ist, hat für eine einwandfreie akustische Aufnahme der von anderen Künstlern zum

---

gelegt werden müssen. — Der Entwurf von 1932 läßt in § 7 Abs. 2 als Ausnahme zu dem Grundsatz, daß Urheber eines Werkes ist, der es geschaffen hat, das Urheberrecht an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Photographie beim Inhaber des Unternehmens entstehen. Überflüssig dürfte daher die Bestimmung des § 21 Abs. 1 des Entwurfes sein; vgl. Schilling S. 56 Note 185.

[80]) Sprenkmann S. 100.

[81]) S. 21. Fagg und Friedemann weisen darauf hin, daß die Urheberschaft des Operateurs nicht deswegen ausgeschlossen sein könne, weil er mit technischen Mitteln arbeite, da jede Kunst eine gewisse technische Beherrschung erfordere. Diese Argumente spielen bei der Frage nach dem Urheberrecht am Film keine Rolle: Trotz der technischen Mittel erwirbt der Kameramann ja ein photographisches Urheberrecht an den einzelnen Bildern. Das Urheberrecht am Film wird demnach nicht wegen dieser Hilfsmittel abgelehnt, sondern deshalb, weil die Tätigkeit des Operateurs bei der Feststellung im Vergleich mit derjenigen der übrigen Mitwirkenden keine schöpferische ist.

[82]) Andritzky S. 18; Sprenkmann S. 29; Hoffmann, JW. 36 S. 1501; Roeber, ZADR. 1935 S. 832; de Boor, ZADR. 1935 S. 831; OLG. Dresden.

Vortrag gebrachten Werke dritter Künstler zu sorgen. Das bezüglich des Operateurs Gesagte gilt hier entsprechend. Seine Tätigkeit ist ebenfalls künstlerisch (nachschaffend), aber nicht schöpferisch. Ein Urheberrecht entfällt.

Von großer Bedeutung für die endgültige Form des Films ist die Arbeit des Schnittmeisters, wobei nicht übersehen werden darf, daß sie meist unter Überwachung des Regisseurs vor sich geht. In der Frage, ob dem Schnittmeister ein Urheberrecht am Film zu geben ist, nimmt Fagg auch wieder eine Sonderstellung ein. Er betrachtet das Schneiden des Films als urheberrechtliches Schaffen des Regisseurs. „Gerade diese von ihm gewollte und geschaffene Aufeinanderfolge der Bilder bietet ein schöpferisch außerordentlich wesentliches Merkmal des Films So und nicht anders darf der Film der Öffentlichkeit vorgeführt werden." Wenn auch die Art des Filmschnitts von großer Wichtigkeit ist, wenn von ihr auch nicht zuletzt die Wirkung, die Eindringlichkeit, ja man kann sagen zum Teil der Erfolg des Filmes abhängt, so kann sie dennoch ein Urheberrecht nicht begründen, denn der Film ist in großen Zügen in dieser Form schon (durch Drehbuchverfasser, Regisseur) gestaltet worden. Die bereits vorhandenen Szenen werden nur noch nach einem schon bestehenden Plan unter Berücksichtigung gewisser künstlerischer Gesetze geordnet. Ein Urheberrecht ist daher auch dem Schnittmeister nicht zuzusprechen [83]).

Zu erwähnen ist endlich noch der Architekt. Für ihn besteht zur Verwirklichung eigener schöpferischer Ideen trotz zahlreicher Konzessionen an Regisseur und Kameramann noch die Möglichkeit, künstlerisch und schöpferisch tätig zu werden. Ein Urheberrecht kann ihm aber nur an den von ihm geschaffenen Kulissenentwürfen, nicht aber am ganzen Tonfilm gewährt werden. Der Hinweis darauf ist notwendig gewesen angesichts der Stellungnahme der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie [84]) zum Entwurf von 1932, die den Architekten unter dem Abschnitt „Urheberrecht am Film" aufführt. Für ihn gilt das gleiche wie für den Kostümzeichner, den Kulissenmaler und ähnliche „Filmschaffende", denen Friedemann und die Spitzenorganisation noch ein Urheberrecht zuzuerkennen bereit sind [85]). Anders liegt die Rechtslage allerdings bei Trickfilmen, deren Urheber der Zeichner ist.

Man kann auch bei den künstlerischen Hilfsarbeitern nur von Teilleistungen sprechen, die Teilurheberrechte an den Ein-

---

[83]) Ebenso Schilling S. 37; Sprenkmann S. 19; a. A. Fagg S. 20; Andritzky S. 17.

[84]) Schilling S. 37.

[85]) Ablehnend Goldbaum, Urh.-R. S. 45; Treitel, JW. 1912 S. 569; Schilling S. 37; Hoffmann, JW. 1936 S. 1501; a. M. Friedemann S. 557.

zelleistungen sind im Filmwerk aufgegangen und zum Teil nicht mehr nachweisbar.

Der Mangel der meisten Theorien, die den genannten Filmschaffenden ein Urheberrecht geben wollen, ist der, daß sie einzelne Arbeitsphasen zum Nachteil der anderen überschätzen.

D.

§ 14. Der Tonfilm, eine künstlerische Gemeinschaftsschöpfung?

Nach Faggs[86]) Meinung ist auch das vollkommenste Drehbuch noch kein Kunstwerk für sich, sondern nur eine Vorform für das Filmkunstwerk. Schon daraus muß Fagg zu der an sich richtigen Folgerung kommen, daß der Urheber des Drehbuches nicht auch Urheber des endgültigen Filmwerkes sein kann. Er bestreitet nicht, daß die Schaffung des Drehbuches eine autorschaftliche Bedeutung habe, meint aber, daß es keine vollendete Schöpfung darstelle, was er damit begründet, daß ein Kunstwerk aus sich heraus als das in Form gebrachte Erzeugnis menschlichen Schaffens und zugleich durch diese Form zu wirken vermöge, was beim Drehbuch nicht der Fall sei. Bei diesem werde die Wirkung erst dadurch erzeugt, daß das Geschriebene in eine völlig andersartige Gestalt gegossen wird. Diese neue Gestalt sei vom Autor zwar beschrieben, nicht aber geschrieben worden. So kommt Fagg zu dem folgenden Ergebnis: Mit der Schaffung des Drehbuches ist der Film noch nicht vollendet, vielmehr müsse als „zweite Komponente künstlerischen Schaffens die Herstellung des Filmbandes hinzutreten“ [87]).

Fagg untersucht sodann diese „zweite Komponente“ und kommt dabei zu dem Ergebnis, daß sowohl der Regisseur wie die Schauspieler und der Kameramann Filmschöpfer seien[88]), eine Auffassung, die übrigens mit dem französischen Recht übereinstimmt[89]).

Konnte man Fagg bezüglich der ersten Behauptung durchaus folgen, so ist es nicht mehr möglich hinsichtlich der zweiten. Es ist bereits die Frage, ob Regisseur, Schauspieler, Drehbuchverfasser usw. ein Urheberrecht haben, eingehend untersucht worden und dabei als Ergebnis gefunden worden, daß ihnen ein Urheberrecht am Filmwerk einzeln nicht zuzusprechen sei. Es kann ihnen aber auch ebensowenig in ihrer Gesamtheit zugesprochen werden, da damit das Urheberrecht am Film in die Gefahr kommen würde, „pulverisiert“ und „atomisiert“ [90]) zu werden. Es wird im nächsten Paragraphen auf die Schwierigkeiten eingegangen werden, die eine solche Gestaltung des Ur-

[86]) S. 13. [87]) S. 16. [88]) S. 23.
[89]) Hoffmann, JW. 1928 S. 1188.
[90]) Elster, ZADR. 1936 S. 230.

heberrechts zur Folge haben würde. Allein die Tatsache, daß ein Mitglied dieser Schaffensgemeinschaft die Verwirklichung irgendeines aus dem Urheberrecht sich ergebenden Anspruches vereiteln könnte, daß also praktisch die übrigen Mitglieder der Schaffensgemeinschaft gegebenenfalls von einem Einzigen abhängig sind, dürfte die Undurchführbarkeit der Faggschen Ansicht in der Praxis kennzeichnen. Eine derartige Überbewertung von Individualrechten widerspricht auch der nationalsozialistischen Rechtsauffassung. Im übrigen kann hierbei auf die Ausführungen des folgenden Paragraphen [91]) verwiesen werden.

In diesem Zusammenhange sei noch auf die Bewertung der Filmreklame als Indiz für die Filmurheberschaft durch Fagg eingegangen. Insoweit ist Fagg beizupflichten, als das Publikum aus geschäftlichen Gründen in der Werbung für den Film diejenigen Dinge möglichst deutlich entgegengehalten bekommt, die den großen Kassenerfolg versprechen, die am meisten „ziehen". Das sind hauptsächlich die Namen der führenden Schauspieler, das behandelte Thema und in Ausnahmefällen der Regisseur. Das Publikum macht sich in der Regel darüber gar keine Gedanken, daraus aber rechtliche Schlüsse ziehen zu wollen, ist verfehlt. Fagg müßte gerade aus der besonders starken Erwähnung der Hauptdarsteller des Films zu der Folgerung kommen, daß ihnen das Alleinurheberrecht, wenigstens aber ein überwiegendes Miturheberrecht an der Gemeinschaftsschöpfung zu geben sei. Diesen Schluß kann er selbstverständlich nicht ziehen, da er einerseits nicht in seine Theorie hineinpassen würde und da er andererseits völlig abwegig ist. Aus dem Geschmack des Publikums sind urheberrechtliche Schlüsse nicht zu ziehen, ebenso wenig aus der Filmreklame, da diese eine rein geschäftliche Angelegenheit ist und höchstens in persönlichkeitsrechtlicher Beziehung, nicht aber was das Urheberrecht anlangt, bedeutungsvoll werden kann.

Es ist vereinzelt vorgekommen, daß am Filmkunstwerk Interessierte aus rein ideellen Gründen unter Zurückstellung geschäftlicher Motive in allen Teilen des Herstellungsvorganges des Filmwerks gemeinschaftlich arbeiteten und so eine wirkliche Gemeinschaftsleistung erzielten. Dies spielt aber praktisch überhaupt keine Rolle.

Die Idee der künstlerischen Gemeinschaftsschöpfung trifft auf den Film nicht zu, da zum mindesten Drehbuchverfasser und Schauspieler am Gesamtwerk nicht urheberrechtlich tätig werden. Das Gesamtwerk „Film" würde in Einzelleistungen aufgelöst werden, deren jede zwar für die Entstehung des Werkes erbracht wird, aber nicht schon das Filmwerk selbst ist. Im Vorgang der Entstehung des Filmes werden nicht nur künstlerische Kräfte tätig, sondern diese wirken zusammen, ins-

[91]) S. 55 f.

besondere mit solchen technischer Art, beide sind in den Organisationsrahmen des Filmunternehmens gestellt und erhalten darin überhaupt erst die Möglichkeit, filmschöpferisch zu werden[92]).

E. Der Filmunternehmer.

§ 15. Das Urheberrecht des Unternehmers.

Von den für ein Urheberrecht am Filmwerk in Frage Kommenden ist nunmehr nur noch der Filmhersteller (= Unternehmer) übrig, wobei unter Filmhersteller die Produktionsfirma des Films zu verstehen ist, d. h. in der Regel eine juristische Person. Es wird zu prüfen sein, ob ihr ein Urheberrecht zu geben ist, eine Frage, die zu den umstrittensten des ganzen Filmrechts gehört[93]).

---

[92]) So auch Lehnich, Ufita X S. 12.

[93]) Für das originäre Urheberrecht des Filmherstellers de lege lata: de Boor, NS.-Handb. S. 1002; KG. v. 28. 4. 1923 in MUW. 1923, S. 23 f.; Hoffmann insbes. Entw. S. 32 ff. RBÜ. S. 222, JW. 1928 S. 1188, GRUR. 1922 S. 41, Ufita I S. 177; Eckstein S. 40; teilw. auch Elster, GRUR. 1930 S. 697, 1931 S. 47 ff., Hdb. S. 109 ff., insofern er ein Urheberrecht des Unternehmers annimmt, wenn das Werk auf seine Bestellung hin unter seinen Direktiven und mit ausdrücklicher Bearbeitungserlaubnis geschaften wurde. Neuerdings (ZADR. 1936 S. 229) vertritt Elster (im praktischen Ergebnis) die Auffassung, daß das Recht des Unternehmers am Film auf der „Macht der Tatsachen" beruhe, allerdings soll dieses Recht kein Urheberrecht, sondern ein gewerbliches Schutzrecht sein. Pfennig ZADR. S. 826 ff.; de Boor, ebenda S. 832 ff., und Ufita IX S. 11; Kopsch, ebenda S. 110; Pfennig, ebenda S. 426; Ruszkowski, ebenda S. 168; v. Boehmer-Reitz S. 114; Hoffmann-Ritter S. 54. De lege ferenda tritt für ein originäres Urheberrecht des Unternehmers ein: Hoffmann, Ufita V S. 430; Baum, Ufita V S. 486; — der Filmrechtsausschuß will dem Unternehmer de lege ferenda nur ein Verwertungsrecht am Filmwerk zuerkennen.

Gegen das originäre Urheberrecht des Filmherstellers: Allfeld S. 67 LUG.; Marwitz-Möhring Note 5 zu § 2; Fagg S. 35; Dienstag S. 142; Hirsch S. 16; Stenzel S. 13; v. Erffa, GRUR. 1926 S. 412 ff.; Andritzky S. 22; RGStr. 48 S. 330 ff. (die Entscheidung RGZ. 106/365, die zuweilen für die gegenteilige Ansicht angeführt wird, verhält sich über die Frage, wem originär das Urheberrecht zusteht, überhaupt nicht). — Friedemann S. 559 ff.; unter der einen Einschränkung, daß eine besondere eigenschöpferische Leistung des Unternehmers vorhanden sein müsse, um für ihn ein originäres Urheberrecht zu begründen, erkennt ein solches an: Elster, Ufita II S. 269, GRUR. 1930 S. 701 f.; Mayer, ZADR. 1936, S. 830; Schumann: „Die Urheberschaft am Tonfilm" S. 67; Koch, Ufita VII S. 259 ff. — Jakobi fordert im Sonderheft des GRUR. (1929) für den Kongreß in Kairo S. 21 f., das originäre Urheberrecht für den Filmunternehmer mit folgender Begründung: „Tatsächlich drängt die Entwicklung, und zwar wenn sie durchaus nicht nur vom industriellen Standpunkt, sondern gerade auch vom künstlerisch schaffenden betrachtet wird, zur Anerkenntnis des Urheberrechts des Unternehmers."

Es sei hier vorweg auf die Lösung dieser Frage eingegangen, die durch das österreichische[94]) Urheberrechtsgesetz von 1936 gefunden worden ist[95]), die zwar vermeidet, den Hersteller als Urheber zu bezeichnen, ihm aber die Rechte eines solchen gibt (v. Boehmer-Reitz sprechen richtigerweise von einer „Kompromißlösung", die in Österreich gefunden worden sei[96])), eine Lösung im übrigen, die der vom Filmrechtsausschuß bei der Akademie für Deutsches Recht auch für Deutschland angestrebten in der Frage, wer Urheber des Filmwerks sei, sehr nahekommt.

Das „Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte"[97]), das am 9. 4. 1936 als neues Urheberrechtsgesetz erlassen wurde, hat an der scharfen Trennung festgehalten, die schon der Entwurf von 1932 zwischen dem Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und anderen Schutzrechten (Schutz der Leistungen des ausführenden Künstlers, der Herstellung von Schallplatten, Briefschutz und Schutz des eigenen Bildes) gemacht hat. Das neue Gesetz gibt auch den Herstellern von Lichtbildern nur einen Leistungsschutz, kein Urheberrecht. Aber die Bestimmung, das das Urheberrecht — ausgenommen den Fall des Todes des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger — nicht übertragen werden kann, gilt nach österreichischem Recht auch für die dem Urheber zustehenden Verwertungsrechte (Vervielfältigungs-, Verbreitungs-, Sende-, Vortrags-, Ausführungs-

---

[94]) Über das Tonfilmurheberrecht des Auslandes unterrichtet das ganz ausgezeichnete, auch rechtsvergleichende Werk v. Boehmer-Reitz, „Das Tonfilmurheberrecht des Auslandes", abgedruckt in Ufita IX S. 433 ff.

[95]) Eine rechtsvergleichende Übersicht zur Frage des originären Urheberrechts des Filmherstellers gibt Lapie in MUW. XXVII/XXVIII, S. 201; danach ist im polnischen Recht das originäre Urheberrecht des Filmherstellers ausdrücklich festgelegt: Art. 10 des Gesetzes v. 29. 3. 1926 lautet: „Das Urheberrecht an einem Filmwerk steht dem Unternehmer zu, und wenn das Werk im Auftrag hergestellt wird, derjenigen Person, die den Auftrag gegeben hat." (Vgl. a. Droit d'Auteur 1926 S. 77.) Lapie selbst ist der Auffassung, die auch Erlanger, GRUR. 1930 S. 391 vertritt, daß zwar jeder Beteiligte „zu seinem Teil" ein selbständiges Urheberrecht hat, daß aber am Gesamtwerk der Unternehmer (éditeur) das Urheberrecht hat. — Das gleiche Prinzip findet sich im ungarischen und portugiesischen Recht (Gesetz v. 27. 5. 1927) vertreten (v. Boehmer-Reitz, Ufita 1937 S. 171; Roeber, Ref. S. 30). Auf Grund seiner organisatorischen und alles kontrollierenden Tätigkeit ist dem Unternehmer das Urheberrecht am Film auch vom Tribunal de la Seine — entgegen der sonst in Frankreich herrschenden Auffassung — Beschl. v. 19. 3. 1935 — zugesprochen worden, vgl. Ufita VIII S. 253. Das Urheberrecht des Unternehmers an Werken des Angestellten ist ferner anerkannt in Art. 7 des Niederl. Urheberrechtsges. und im engl. Copyright, Ges. v. 1911, Art. 5 Ziffer 1 b.

[96]) Vgl. Ufita 1937 S. 171.

[97]) BGBl. Nr. 111/1936.

oder Vorführungsrechte). Anderen gegenüber hat der Urheber nur die Möglichkeit der Erteilung von „Werknutzungsbewilligungen", bzw. der Belastung seiner Verwertungsrechte mit Ausschließungsrechten, die im Gesetz „Werknutzungsrechte" genannt werden. Ihr Entstehen und Fortbestehen hängt von der Wirksamkeit des schuldrechtlichen Vertrages zwischen Urheber und Unternehmer ab. — Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die Bestimmungen, die sich mit dem Filmwerk befassen: Nach § 38 des Gesetzes stehen die Verwertungsrechte an gewerbsmäßig hergestellten Filmwerken dem Filmhersteller zu, während § 39 denjenigen, die an der Schaffung eines gewerbsmäßig hergestellten Filmwerkes derart mitgewirkt haben, daß der Gesamtgestaltung des Werkes die Eigenschaft einer eigentümlichen geistigen Schöpfung zukommt, dem Filmhersteller gegenüber das Recht zusteht, im Film und in dessen Ankündigungen als Urheber genannt zu werden. Das Gesetz läßt also die Frage der Urheberschaft am Filmwerk offen, die hier geschaffene Regelung sichert dem Unternehmer das Recht, das auf seine Kosten geschaffene Werk zu verwerten, nimmt jedoch auch die Interessen der Filmschaffenden wahr.

Wenn man jedoch diese Bestimmungen eingehender untersucht, so wird man feststellen, daß sie der hier vertretenen Ansicht, der Filmhersteller sei originärer Urheber, sehr nahekommt. Es wird zwar in dem Gesetz der Hersteller nicht als Urheber am Filmwerk bezeichnet, doch gibt ihn das Gesetz das gesamte Verwertungsrecht daran, während der Filmschaffende lediglich den persönlichkeitsrechtlichen Anspruch hat, als Urheber genannt zu werden, womit aber nicht gesagt ist, daß er wirklich Urheber ist. Nur derjenige, der also im Einzelfalle eine für das Filmwerk wesentliche Leistung erbracht hat, hat einen Anspruch auch Dritten gegenüber, als Urheber des Films genannt zu werden, nachdem er diesen Anspruch gegenüber dem Filmhersteller durchgesetzt hat. Man braucht also auf dem durch das österreichische Gesetz nur zögernd beschrittenen Wege einen Schritt weiter zu tun, wenn man dem Unternehmer auch de jure das Urheberrecht am Filmkunstwerk gibt und außerdem den persönlichkeitsrechtlichen Anspruch des Mitwirkenden, im Film und in den Ankündigungen genannt zu werden, entweder gesetzlich oder im Wege der berufsständischen Regelung normiert.

Das österreichische Gesetz steht im übrigen nicht auf einem einseitigen Standpunkt, der nur den Urheber begünstigt, sondern es versucht, zwischen allen Interessen dieses Rechtsgebietes einen gerechten und zweckmäßigen Ausgleich herbeizuführen.

Das geltende deutsche Urheberrechtssystem teilt das Urheberrecht gewissermaßen in zwei Bestandteile: Einen persön-

lichkeitsrechtlichen [98]) und einen vermögensrechtlichen, eine Auffassung, die seit den Schriften Kohlers herrschend geworden ist. Uneinigkeit besteht jedoch über die Frage, ob die persönlichkeitsrechtlichen Elemente des Urheberrechts Ausfluß eines allgemeinen Persönlichkeitsrechts oder wenigstens eines allgemeinen Urheberpersönlichkeitsrechtes sind, oder ob sie nur vom Gesetz ausdrücklich verliehene Einzelbefugnisse darstellen [99]). Doch braucht dazu innerhalb dieser Arbeit nicht eingehend Stellung genommen zu werden. In der bekannten „Wilhelm-Busch-Entscheidung" [100]) definiert das Reichsgericht diesen persönlichkeitsrechtlichen Gehalt: „Der Urheber behält in jedem Falle der Übertragung (seines Urheberrechts) ein unveräußerliches Persönlichkeitsrecht, das der Vertrag unberührt läßt, auch wenn der andere die „unbeschränkten dinglichen Urheberrechte" und damit alle vermögensrechtlichen Bestandteile des urheberrechtlichen Befugniskreises erwirbt, ein Recht, das sich vornehmlich in der Abwehr von entstellenden Veränderungen des Werkes (§ 9 LUG.) zeigt."

Als ein weiterer Bestandteil des Urheberrechts ist auch, hauptsächlich von Elster [101]), das Wettbewerbsrecht genannt worden, was aber nicht unbestritten geblieben ist [102]). Ob diese Lehre berechtigt ist oder nicht, braucht hier ebenfalls nicht untersucht zu werden, da durchweg bei allen vertretenen Meinungen Einigkeit zumindest darüber besteht, daß das Urheberrecht nicht nur Vermögensrecht ist, sondern auch persönlichkeitsrechtliche Elemente enthält.

Was nun die Hauptfrage dieser Arbeit anlangt, so hat sich das Reichsgericht [103]) und die Untergerichte nicht mit dem in der Rechtswissenschaft bestehenden Streit befaßt, sondern sich auf den Standpunkt gestellt, daß das Urheberrecht am Film „im Zweifel dem Hersteller" zustehe. —

Wenn ich das Urheberrecht aller bisher angeführten Personen abgelehnt habe, so geschah das einmal aus praktischen Gründen [104]). Es ist augenscheinlich, daß die Ablehnung des Herstellerurheberrechts Schwierigkeiten über Schwierigkeiten schaffen würde. Auf einige der hauptsächlichsten soll hier hingewiesen werden:

Es dürfte nicht leicht sein, den Personenkreis der künstlerisch Mitschaffenden zu begrenzen und festzulegen, wer von

---

[98]) Das wurde besonders von Gierke betont.

[99]) Über diese Frage und ihre verschiedenen Lösungen vgl. Smoschewer, Ufita III S. 120 ff.; S. 229 ff., S. 349 ff., insbes. auch S. 259 f.

[100]) RGZ. 123/320.

[101]) Vgl. Festgabe für das Reichsgericht anläßlich seines 50jährigen Bestehens, Bd. IV S. 252 ff.

[102]) Vgl. Pinzger, Ufita III S. 281 ff.

[103]) RGZ. 107 S. 62.

[104]) Gl. A. Pfennig, Ufita IX S. 425.

ihnen am Urheberrecht teilhaben solle. Es ist der Drehbuchverfasser auszuscheiden, da der Film als eine Übertragung des Drehbuches in eine andere künstlerische Form anzusehen ist. Bei rechtslogischer Betrachtung der Frage muß man dazu kommen, daß der Urheber des Originalwerkes kein Urheberrecht an der Bearbeitung hat, sondern nur möglicherweise der mißbräuchlichen Gestaltung der aus der Bearbeitung sich ergebenden urheberrechtlichen Befugnisse widersprechen kann. Dieses Ergebnis dürfte aber kaum befriedigen, da die Grenzen der schöpferischen Leistung der einzelnen Mitwirkenden (Stoffwerkautoren, Filmwerkpersonen) völlig flüssig sind. Wenn man gerecht sein will, muß die Ermittlung der Beteiligten bei jedem Film gesondert erfolgen und dürfte zu sehr verschiedenen Ergebnissen führen [105]). Darüber hinaus ist aber mit der Ermittlung der Berechtigten noch nicht viel gewonnen, nunmehr muß ihr ideeller Anteil am Gesamtwerk erforscht werden, es müssen die Befugnisse der Beteiligten dieser urheberrechtlichen Gemeinschaft gegeneinander festgelegt werden, es muß endlich bestimmt werden, wie und von wem sie Dritten gegenüber geltend zu machen sind. Es wird dann weiter zu unterscheiden sein, ob der Hersteller an dieser Schaffensgemeinschaft beteiligt ist oder nicht, ob er eine juristische Person darstellt, ob er als solche schöpferisch werden kann. Nirgends entstehen im Urheberrecht ähnliche Wirrnisse. Unschwer lassen sich dagegen die Rechte der Mitverfasser eines Romans regeln, die des Komponisten und des Librettisten gegeneinander abgrenzen.

Es ist weiter darauf hinzuweisen, daß eine gesetzliche Abgrenzung der an der Schaffung des Filmwerks urheberrechtlich tätigen Mitarbeiter naturgemäß die moralischen Ansprüche der Mitarbeiter verkümmern lassen muß, die in den Kreis der Urheber nicht aufgenommen sind. Wollte man aber alle Mitwirkenden miteinbeziehen, so ist das Zerfließen des Rechts des Einzelnen die Folge.

Bedeutungsvoll ist auch noch folgender Gesichtspunkt:

Die Auswertung des Filmwerks hat sowohl kulturelle, kulturpolitische und nationalwirtschaftliche Aufgaben, daneben aber hat sie eine überragende Bedeutung auf dem Gebiete der äußeren Kulturpropaganda und der deutschen Außenwirtschaft zu erfüllen. Diesen Aufgaben kann der Tonfilm aber nur gerecht werden, wenn das Urheberrecht nicht pulverisiert, sondern in einer starken Hand zusammengefaßt wird, einer Hand, die auch tatsächlich in der Lage ist, das Urheberrecht wahrzunehmen. Diese Lösung dürfte allein die notwendige Rechtssicherheit für die Auswertung des Filmwerks gewähr-

---

[105]) So de lege ferenda d. Filmrechtsausschuß, vgl. oben S. 24 f.

leisten. In diesem Zusammenhange sei ein Wort Pfennigs[106]) wiedergegeben, dem nur wärmstens zuzustimmen ist:

„Die Entscheidung kann nicht allein rechtslogischen Gesichtspunkten folgen, sondern sie muß die Bedürfnisse und die die Notwendigkeiten des praktischen Rechtslebens berücksichtigen. Das neue nationalsozialistische Recht will einfach und klar sein. Zur Erreichung dieses Ziels gehört, daß der tatsächlichen Gestaltung der Lebensverhältnisse des zu regelnden Rechtsgebietes zugunsten reiner Wissenschaft keine Gewalt angetan wird. Das Recht soll die Beziehungen der Volksgemeinschaft und ihrer einzelnen Mitglieder hinsichtlich des jeweils in Betracht kommenden Bereiches menschlichen Schaffens ordnen und regeln. Es soll sich organisch aus dem einzelnen Berufsstande entwickeln und weiterbilden. Deshalb folgt der tatsächlichen grundlegenden Rechtsumwälzung seit der Machtübernahme die gesetzliche Kodifikation der neuen Rechtsnormen nur behutsam nach. Wo die Vielgestaltigkeit des Lebens eine Ausnahme in Erscheinung treten läßt, da braucht der Gesetzgeber nicht zu zögern, sie anzuerkennen und dem Natürlichen und deshalb Einfachen vor dem Logischen den Vorzug zu geben."

Aber nicht nur nach praktischen Gesichtspunkten soll das Problem des Urheberrechts am Filmwerk gelöst werden, sondern auch aus Gründen der Rechtslehre, worauf noch später[107]) einzugehen sein wird.

Das Urheberrecht des Herstellers ist auf die verschiedensten Arten begründet worden. Es wird jetzt zu prüfen sein, ob und inwieweit den einzelnen Theorien zuzustimmen ist, bzw. ob das Unternehmerurheberrecht in anderer Weise begründet werden muß.

1. Der Unternehmer wird oft als Urheber des Films bezeichnet, weil unter den anderen bei der Filmherstellung tätigen Personen ein Urheber nicht erkennbar sei[108]). Dieser Auffassung ist nicht zuzustimmen, weil der Unternehmer nicht nur deshalb, weil eben kein anderer Urheber vorhanden sei — deren sind ja von den verschiedenen Ansichten in ausreichender Zahl genannt worden —, sondern weil der Unternehmer ein originäres Urheberrecht als Schöpfer des Filmwerkes hat. Es kann an dieser Stelle auf die spätere Begründung[109]) verwiesen werden.

2. Die Lehre von der Stellvertretung gründet sich auf die Kohlersche Theorie der Stellvertretung des Unternehmers durch

---

[106]) a. a. O. [107]) S. 63 ff.

[108]) Goldbaum, Urh.-R. S. 43 ff.; Treitel, JW. 1912 S. 569; Smoschewer, JRdsch. 1925 S. 958; Erlanger, GRUR. 1930 S. 391 ff. KG. vom 28. 4. 1923 in MUW. 1923 S. 13 ff. — Goldbaum hält jedoch für den Tonfilm seine frühere Meinung nicht mehr aufrecht. (Roeber, Ufita IV S. 297.)

[109]) S. 63 ff.

den Herstellungsbeteiligten [110]). Auch ihr ist nicht zuzustimmen. Es gibt im Urheberrecht keine Vertretung im Sinne der Stellvertretung bei Willenserklärungen (§ 164 ff. BGB.), sondern nur bei Rechtsgeschäften und Rechtshandlungen. Die Schöpfung eines Geisteswerkes, wie das Drehen eines Filmes, ist aber ein Realakt. Auf sie lassen sich daher die §§ 164 ff. BGB. nicht entsprechend anwenden [111]).

3. Eine Begründung, die von Wertheimer [112]) zuerst aufgestellt worden ist, stützt sich auf die Analogie zur Angestelltenerfindung. Dieser Begründung folgen vor allem die Autoren, die dem Hersteller ein Urheberrecht dann geben wollen, wenn der Film auf seine Veranlassung oder Bestellung oder durch festangestellte Mitarbeiter des Unternehmers geschaffen wurde [113]).

Diese Lehre ist dem Gedankenkreis des Erfinderrechts entnommen. Das Urheberrecht soll deshalb dem Hersteller zukommen, weil dieser durch Bereitstellung der technischen und finanziellen Hilfsmittel dem Angestellten entweder die Erfindung möglich gemacht oder ihn überhaupt deshalb angestellt hat [114]). Nach dem Grundgedanken der Angestelltenerfindung wird der tatsächliche Erfindungsvorgang zwar dem Erfinder zugesprochen, die Rechtswirkungen aber, die sich daraus ergeben, stehen unmittelbar dem Unternehmer zu [115]). Wenn man auch annimmt, der Film entstehe in einem insdustrialisierten Unternehmen und die Filmschaffenden befänden sich zum Unternehmer in einem Angestelltenverhältnis, so ist doch fraglich, ob man ein dem Erfindungsrecht entsprechendes Unternehmerurheberrecht konstruieren kann, eine Frage, zu deren Beantwortung Klarheit über die rechtliche Natur des Übergangsaktes notwendig ist.

Die Auffassung des ursprünglichen Rechts des Unternehmers geht davon aus, dem Angestellten stehe ein Recht an der Erfindung nicht zu, das Recht des Unternehmers beruhe auf der Erfindungstat des Angestellten, nicht auf seinem Erfindungsrecht [116]).

Aus den gleichen Gründen wie oben [117]) ist auch hier die Stellvertretung des Unternehmers durch den Angestellten ab-

---

[110]) Kohler, Urh.-R. S. 226, Hdb. S. 234; Dernburg, Preuß. Privatrecht 5. Aufl. II, S. 962.

[111]) Friedemann S. 559; Marwitz-Moehring S. 78; Allfeld S. 30; Droit d'auteur 1935 S. 55.

[112]) JW. 1922 S. 1182.

[113]) Elster, GRUR. 1930 S. 697; 1931 S. 47 ff., Hdb. S. 109 ff.; Andritzky S. 29; Erlanger, GRUR. 1930 S. 391; Boehmer-Reitz S. 111.

[114]) Vgl. Isay, Patentrecht, Anhg. z. § 1, 2 A. 8.

[115]) Kisch S. 63.

[116]) Kisch S. 64.

[117]) S. 60/61.

zulehnen [118]). Ferner wird ein ursprünglicher Erwerb durch den Dienstherrn über die Konstruktion, der Angestellte sei bezüglich des Erfindungsbesitzes Besitzdiener, hergeleitet [119]). Diese Ansicht setzt voraus, daß der Erfindungsbesitz an Stelle der Schöpfungstat als Entstehungstatbestand des Rechts an der Erfindung anerkannt wird. Ein „Besitz" an Geisteswerken ist jedoch abzulehnen [120]). Es wird daher hauptsächlich eine stillschweigende Rechtsübertragung mit dinglicher Wirkung angenommen, deren rechtliche Grundlage der Anstellungsvertrag ist.

Obwohl diese Konstruktion manches für sich hat, so ist zu prüfen, ob der entsprechenden Anwendung des ursprünglichen Erwerbes der Angestelltenerfindung auf das Urheberrecht wegen der systematischen Unterschiede etwa grundsätzliche Bedenken entgegenstehen. (Urheber-: Erfinderrecht.) Hierbei ist folgende Überlegung anzustellen: Das Urheberrecht gründet sich auf den Gedanken der Schaffenswahrheit, ein Grundsatz, der so ausgeprägt ist, daß das Urheberrecht den Schutz des guten Glaubens nicht kennt [121]). Demgegenüber beruht das Erfinderrecht auf dem Anmeldeprinzip, d. h. es wird derjenige geschützt, dem das Patent erteilt und der in die Patentrolle eingetragen wird, wobei es keine Rolle spielt, ob der Anmeldende auch tatsächlich der Erfinder ist. Entsprechend liegen die Dinge bei der Entstehung des Rechts. Der Schutz des Erfinders wird durch den staatlichen Verleihungsakt begründet, der Schutz des Urhebers aber bereits mit der Schöpfungstat. Vor der Anmeldung, und das ist hier entscheidend, gewährt das Erfinderrecht, anders als das mit der Schöpfungstat entstehende Urheberrecht, Schutz gegen die Eingriffe Dritter, nicht aber ein Untersagungsrecht gegen diese [122]). Der grundsätzliche Unterschied zwischen Urheber- und Erfinderrecht liegt also in dem persönlichkeitsrechtlichen Gehalt des Urheberrechts; dieses beruht auf der Persönlichkeit des Schaffenden. Die Erfindung, insbesondere die Angestelltenerfindung im Betrieb dagegen ist gewerbliches Eigentum, sie trägt den „Stempel der Persönlichkeit des Erfinders", wie es Marwitz nennt [123]). Es steht daher der Urheber zu seiner Schöpfung auch rechtlich viel näher als der Erfinder zu seiner Tat. Es ist infolgedessen wohl möglich, daß das Recht an der Erfindung bei einer anderen Person entsteht, das Entsprechende bei einer geistigen Schöpfung bezüglich des

---

[118]) Vgl. Isay § 1 A. 50.

[119]) Der hauptsächlichste Vertreter dieser Ansicht ist Isay, Anh. zu §§ 1, 2 A. 5, ferner Seligsohn, JW. 1931 S. 397; Hirsch S. 80.

[120]) Wolf S. 17; Marwitz-Moehring, Urh.-R. S. ; Friedemann, Ufita I.

[121]) Vgl. Entsch. d. Hans. OLG. v. 26. 6. 1931, GRUR. 1931 S. 1094.

[122]) Vgl. Hirsch S. 41.

[123]) Ufita I S. 5.

Urheberrechts ist jedoch nicht der Fall[124]). Dieser Fragenkomplex wurde bereits bei der Beratung des LUG. durchgesprochen. Die gesetzliche Festlegung des Überganges des Urheberrechts des Angestellten auf den Unternehmer, eine Regelung, die durch den Unternehmer-Ausschuß angeregt worden war, wurde jedoch abgelehnt.

3. Auch § 3 des Geschmacksmustergesetzes kann auf die Filmproduktion nicht analog angewendet werden. Auch diese Konstruktion wurde entschieden abgelehnt, als sie durch den Ausschuß für Urheberrecht vorgeschlagen worden war, da sie dem Wesen des Urheberrechts, das auf der schöpferischen Leistung beruht, zuwiderlaufe[125]).

Nach Ablehnung dieser Theorien bleibt nun zu prüfen, ob dem Unternehmer etwa als Schöpfer des Werkes ein originäres Urheberrecht zuzuerkennen ist. Folgende Fragen sind hierbei zu prüfen, die auch als hauptsächliche Bedenken dem originären Urheberrecht des Unternehmers entgegengehalten worden sind[126]).

1. Wird von dem Filmhersteller eine urheberrechtlich bedeutsame Formgebung hervorgebracht?
2. Kann der Hersteller, wenn er eine juristische Person ist, als solche überhaupt schöpferisch werden?
3. Genügt als Schutz des Filmherstellers bereits ein Leistungsschutz, um seine Tätigkeit zu schützen?

Dazu ist folgendes zu sagen:

1. Zunächst ist es ein Vorurteil, von dem man sich lösen muß, daß nur das als formgebende Tätigkeit anzusehen sei, was als solche bei Erlaß des Urheberrechtsgesetzes anerkannt wurde. So das Reichsgericht in einer Entscheidung[127]):

„Die Auslegung des Gesetzes darf nicht starr und unbeweglich sein, sondern muß dem jeweiligen Stande der Erkenntnis und den Bedürfnissen des Lebens entsprechen und genügen!"

Ein weiterer von Wissenschaft und Rechtsprechung allgemein anerkannter Grundsatz ist der Entscheidung RGZ. 116

---

[124]) Wie hier Marwitz a.a.O.; Marwitz-Moehring § 2 A. 2; — a.A. von Boehmer-Reitz S. 112; Erlanger, Geist. Eigent. I S. 349; im ausländischen Recht ist das Urheberrecht des Unternehmers an Werken des Angestellten ausdrücklich anerkannt in Art. 7 d. Niederld. Gesetzes und im englischen Gesetz von 1911 Art. 5 Ziff. 1 b.

[125]) RG. 110/S. 393; Voigtländer-Fuchs S. 54; Friedemann S. 560.

[126]) So u.a. von Marwitz-Möhring Note 5 zu § 2; Allfeld, LUG. S. 67; Fagg S. 35; Stenzel S. 13; RGSt. 48 S. 331 — ausdrücklich abgelehnt werden diese Bedenken von Roß, GRUR. 1928 S. 458; KG. vom 28. 4. 1923 MUW. 1923 S. 13 ff.; vgl. auch die Erwiderung Zelewskys S. 46 auf die Bedenken von Marwitz-Möhring S. 43.

[127]) 113 S. 419.

S. 295 zu entnehmen, der Grundsatz nämlich, daß formgebende Tätigkeit auch in Auswahl, Anordnung und Verbindung einzelner Teile zu einem Ganzen bestehen könne, ohne daß eine besondere eigenpersönliche Formungstätigkeit dabei nötig sei, da diese Formgebung in der Sichtung und Anordnung des bereits bestehenden Formgutes gesehen wird. Ebenso anerkannt[128]) ist ferner, „daß jemand auf Grund der von ihm gewonnenen geistigen Schau ohne Beteiligung an der technischen Arbeit der Formgebung bei der Planung und durch fortgesetzte beratende und kritische Mitarbeit an der Ausführung ein Schaffen entwickeln kann, das ihn zum Miturheber des entstehenden Kunstwerkes macht". Diese Entscheidung, wie auch die übrige Rechtsprechung in dieser Frage bezieht sich dabei jedoch nur auf solche Werke, die von einem oder mehreren Einzelnen geschaffen werden konnten. An Kollektivunternehmungen, welche das Zusammenwirken von zahlreichen Mitarbeitern unter der Führung einer Person bedingen, wurde in diesem Urteil nicht gedacht. Der Idealtyp einer Kollektivleistung größten Ausmaßes ist nun gerade in urheberrechtlicher Beziehung der Film, die Werkart, bei welcher jeder urheberrechtlich Beteiligte das seiner Werkgattung Entsprechende beiträgt, bei der aber erst durch die organisatorische Leitung und Zusamenfassung das neue Werk entsteht. Fälle von Kollektivunternehmungen, von organisierten Gemeinschaftsleistungen sind noch mehrfach vorhanden. Die Bühnenaufführung allerdings, die ja hierbei die nächste Parallele zu sein scheint, da sie ja fraglos in Gemeinschaftsarbeit entsteht, ist hier nicht heranzuziehen, da sie nicht Schöpfung, sondern nur Darstellung eines Geisteswerkes ist. Zweifellos steckt in ihr eine hohe produktive Kraft, aber das Urheberrecht ist nicht zum Schutze jeder produktiven geistigen Leistung da, sondern es setzt ihre Objektivierung in einem Werke voraus. Die Theateraufführung gehört danach nicht in diesen Rahmen. Zahlreiche Fälle organisierter Gemeinschaftsarbeit gibt es dagegen in der Wissenschaft, so das Wörterbuch der Preußischen Akademie, die meisten sonstigen Lexika, aber auch das Statistische Jahrbuch und ähnliche Werke gehören dazu. Im geltenden Recht haben sie sogar einen, wenn auch sehr schwachen, Niederschlag gefunden, nämlich in § 3 LUG.: „Juristische Personen des öffentlichen Rechts, die als Herausgeber ein Werk veröffentlichen, dessen Verfasser nicht ... genannt ist, werden, wenn nicht ein anderes vereinbart ist, als Urheber des Werkes angesehen." Nach Ansicht Roebers[129]) handelt es sich bei dieser Vorschrift lediglich um eine Ausnahmevorschrift, die einer ausdehnenden Auslegung kaum fähig

[128]) RGZ. Ufita IX S. 315.
[129]) Ref. S. 38; gl. A. Friedemann S. 560.

sein soll, es lasse sich aus ihr ein allgemeines Rechtsprinzip nicht herleiten. Demgegenüber wird man de Boor zustimmen müssen, der im NS.-Handbuch für Recht und Gesetzgebung[130]) ausdrücklich darauf hinweist, daß der in dieser Bestimmung niedergelegte Gedanke gerade auszubauen sei. § 3 LUG., dessen Bedeutung viel verkannt worden ist, geht aber auch noch vom Individualurheberrecht des Verfassers aus; die juristische Person erwirbt das Recht erst mit der Veröffentlichung kraft eines Rechtsüberganges, der allerdings automatisch eintritt, wenn nichts anderes vereinbart ist. Daß diese Regelung bisher genügte, hat seinen Grund darin, daß das Urheberrecht nach geltendem Recht voll übertragbar ist und man sich durch entsprechende Ausarbeitung der Mitarbeiterverträge helfen konnte. — Es gibt also wichtige Fallgruppen, in denen die Schöpfung eines Werkes nicht als die Tat eines Einzelnen oder einer durch Addition gewonnenen Summe von Einzelnen erfaßt werden kann, sondern als Produkt organisierter Gemeinschaftsarbeit. Es folgt daraus, daß man diesen Fällen nicht durch Austeilung von Urheberrechten an Einzelne gerecht werden kann. Vielmehr muß das Urheberrecht dem Träger der Organisation und nur diesem zustehen.

Was nun den Film anfangt, so dürfte hier ein Blick auf die Entstehung des Werkes die letzten Zweifel beheben[131]).

Mag auch die Filmindustrie in ihren ersten Anfängen von der Bearbeitung eines Schriftwerkes als Vorlage für das herzustellende Filmwerk ausgegangen sein, was sich z. B. aus der Gliederung des Artikels 14 RBÜ. ganz deutlich ergibt, so ist sie doch später, insbesondere nach dem Aufkommen des Tonfilms, andere Wege gegangen. Heute wird in der Regel sowohl das Drehbuch wie auch die Musik gerade für die Herstellung dieses Tonfilms geschaffen, auch wenn die Idee des Films aus irgendeinem bereits vorhandenen Schriftwerk stammt. Die Gestaltung des Films und damit die maßgebenden — auch schöpferischen — Arbeiten liegen beim Unternehmer, allenfalls beim Produktionsleiter. Hier werden die Ideen geschaffen, bzw. in die Form gebracht, die für den Film maßgebend ist, hier wird aus der Idee die Handlung, die dem Film zugrunde liegen soll, hier werden die im Film handelnden Personen und ihre Charakterzeichnung festgelegt, hier wird schon bestimmt, welchen Spielern man die Rollen übertragen wird. Nun erst wird der Drehbuchverfasser mit der — mehr technischen — Arbeit der Drehbuchherstellung beauftragt, wobei er sich an die bereits festgelegten Entwürfe zu halten hat. Das Drehbuch wird nunmehr geprüft und dabei vom Regisseur oder Produktions-

---

[130]) S. 1022.
[131]) Vgl. auch Sprenkmann § 3 S. 14.

leiter nach den Weisungen des Unternehmers abgeändert. Nunmehr wird der Komponist mit der Schaffung der Musik beauftragt, worauf Drehbuch und Musik aufeinander abgestimmt werden. Nachdem nun die lautlichen und optischen Vorgänge einigermaßen festliegen, wird der Film danach hergestellt, wobei wiederum der Hersteller noch Änderungen vornimmt. Aus dem so geschaffenen Negativfilm wird herausgeschnitten, bis dann ein in sich geschlossenes Ganzes, das Filmwerk, als Ergebnis der vielfältigen ineinandergreifenden Einzeltätigkeiten entstanden ist.

Als Schöpfer dieses Werkes kann aber nur der Hersteller in Frage kommen, er ist es, der die „organisierte Gemeinschaftsarbeit" [132]) aller derer, die urheberrechtlich bedeutsame Beiträge zu dem Gesamtwerk beigesteuert haben, gesichtet, ausgewählt, geordnet hat, er ist es, durch dessen Tätigkeit erst das Filmwerk entsteht. Zwar haben die Filmschaffenden — jeder zu seinem Teil — Teilleistungen beigetragen, aber diese sind lediglich Beiträge zu einem erst zu schaffenden Gesamtwerke. Das wird besonders einleuchtend, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Leistungen des Textbuchverfassers, des Komponisten, des Regisseurs, der Schauspieler usw. vereinigt, noch nicht die umfassende Gesamtheit des Filmkunstwerkes ergeben. Hierzu bedarf es der Tätigkeit eines Einzelnen, des Herstellers [133]).

Gegen diese Auffassung wendet sich insbesondere Koch [134]). Nach seiner Ansicht verderbe die Forderung nach dem Urheberrecht des Unternehmers die Reinheit der urheberrechtlichen Lehre, da sie materialistische Gedanken in das Recht der künstlerischen Schöpfung trage und den wahren Urheber zugunsten einer Fiktion entrechtet. Auch Elster [135]) tritt insbesondere dafür ein, daß das Werknutzungsrecht durchaus genüge, um die Rechte des Unternehmers zu sichern, ein solches möge vom Berechtigten auf die Unternehmer kraft Gesetzes übergehen. Das genüge, um so mehr als der Filmhersteller gegen Mängel im Recht bei der gesetzlichen Einführung eines Urheberrechts am Film ja auch nicht geschützt werde.

Diesen Ausführungen ist folgendes entgegenzuhalten:

Koch und Elster, die diese Auffassung vertreten, machen sich eines Trugschlusses schuldig, da sie die tatsächliche Form der Entstehung des Films nicht berücksichtigen. Sie behaupten, nach der hier vertretenen Konstruktion würde das Urheberrecht des Herstellers mit Hilfe einer rechtlichen

---

[132]) Pfennig, Ufita IX (1936) S. 426.

[133]) Gl. A. de Boor, ZADR. 1935 S. 831; Pfennig, ZADR. 1935 S. 827.

[134]) Ufita 1934 S. 259 ff.

[135]) GRUR. 1935 S. 703 ff.

Fiktion erschlichen, ohne dabei zu merken, daß sich ihre eigene Ansicht auf eine tatsächliche Fiktion in ihrer praktischen Auswirkung gründet. Wie erwähnt, ist es nicht leicht, eine vollzählige Feststellung der „wirklichen" Urheber des Films mit Sicherheit zu erreichen. Eine gesetzliche Abgrenzung der an der Schaffung des Filmwerks tätig gewesenen Mitarbeiters gibt naturgemäß eine Vernachlässigung der moralischen Ansprüche der Mitarbeiter, die in den Urheberkreis nicht aufgenommen wurden, wollte man aber alle mit einbeziehen, so wäre das Zerfließen des Rechts des Einzelnen die Folge[136]).

Den Erfordernissen der Rechtssicherheit und Rechtsklarheit gegenüber muß das Interesse des Einzelnen ebenso zurücktreten, wie auch die rechtliche Geschlossenheit einer dogmatischen Konstruktion[137]). Der Film entsteht im Unternehmen des Herstellers als Ergebnis sowohl künstlerischer wie technischer und wirtschaftlicher Arbeit. Die Rechte an dem so geschaffenen Erzeugnis dürfen nicht vereinzelt werden. Es ist falsch, daß ein kraft Gesetzes erfolgender Übergang des Werknutzungsrechts auf den Unternehmer diesem die gleiche Rechtssicherheit gewähre, richtig ist vielmehr, daß ihn Mängel in der Verfilmungsbefugnis am Stoff und an der Musik in beiden Fällen nicht schützen. Die Übertragung sonstiger Teilurheberrechte, z. B. am Bilde, an Bauten kann sich aber als unwirksam erweisen und damit den Wert des Werknutzungsrechts fraglich werden lassen.

Das Urheberpersönlichkeitsrecht der Urheber benutzter Werke (also des Stoffes und der etwaigen Musik) bleibt bei der hier vertretenen Lösung unberührt, weil das Filmwerk im Hinblick auf die benutzten Werke als Bearbeitung anzusehen ist. Die sonst herrschenden Urheberpersönlichkeitsrechte würden eine durch diese berechtigte Beeinträchtigung der Sicherheit des Rechtsverkehrs, welcher sich an den fertigen Film knüpft, bedeuten. Derjenige, der eine Teilleistung zum Film beitrug, würde diesen bei Verletzung der eigenen Interessen gefährden können. Eine derartige übersteigerte Bewertung von Einzelrechten widerspricht aber nationalsozialistischem Rechtsdenken. Die Behauptung Kochs[138]), durch diese Regelung würde die Vernichtung künstlerischer Ehre legitimiert, ist unrichtig. Sie entspringt individualistischem Denken. Koch übersieht, daß jeder deutsche Filmhersteller nach dem Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. 7. 1933 (RGBl. I S. 483) dem Reichskulturkammergesetz vom 22. 9. 1933 (RGBl. I S. 661) und den Durchführungsverordnungen zum Reichskulturkammergesetz vom 1. 11. 1933 (RGBl. I S. 797) und vom 9. 11.

---

[136]) Vgl. § 14 S. 53 ff.
[137]) So auch Bull, Ufita VII S. 378; Roeber, ebenda S. 212.
[138]) a. a. O.

1933 (RGBl. I S. 969)[139]) der berufsständischen Betreuung unterliegt, und daß es geradezu Pflicht der Reichsfilmkammer und der Reichskulturkammer ist, Verstöße des Filmherstellers gegen die dem künstlerischen Schaffen gebührende Achtung zu unterbinden. Hierbei hat die Prüfung der Einzelfälle nicht mit dem Maßstab des Vertreters eines Einzelanspruches aus einer Teilleistung am Gesamtwerk zu erfolgen, sondern unter dem Gesichtspunkt der Beeinträchtigung der berufsständischen Verbundenheit künstlerischen Schaffens. Der Führer der berufsständischen Organisation wird dafür zu sorgen haben, daß die im Einzelfalle zur Beseitigung einer solchen Störung oder zu ihrer Sühne notwendigen ausreichenden Maßnahmen ergriffen werden. Der besonderen Stellung der Autoren und Komponisten entspricht es, daß das Urheberpersönlichkeitsrecht dieser Künstler durch die Anerkennung des Urheberrechts des Herstellers am Film nicht beeinträchtigt wird. Bezüglich der Frage, welche Maßnahmen zur Sicherung der Mitwirkung der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern auf urheberrechtlichem Gebiet zu ergreifen sind, kann auf den eingehenden Aufsatz Gasts[140]) verwiesen werden.

2. Man darf, bezüglich der zweiten Frage, nicht vergessen, daß der alte Grundsatz, nach welchem lediglich eine physische Person geistig schöpferisch tätig werden kann, tatsächlich nicht auf alle Arten von Geisteswerken ohne Unterschied anzuwenden ist, die innerhalb der Entwicklung der Menschheit hervorgebracht werden[141]). Dieser Grundsatz ist im wesentlichen aus den Werken zu erklären, die bekannt waren, als er aufgestellt wurde, so daß andere Werke, so z. B. der Tonfilm, sich nicht ohne weiteres in den Rahmen fügen, der damals für Geisteswerke festgelegt worden war.

Die Herstellung des Filmwerkes erfordert ein Vielfaches menschlichen Schaffens, angefangen bei der organischen Zusammenfassung künstlerischer Tätigkeiten, bis zur Vollendung des Gesamtbaues des Werkes, das nun trotz der Vielfalt der darin vereinigten künstlerischen Teilleistungen ein in sich geschlossenes einheitliches Ganzes ist. Das Schaffen eines solchen Werkes übersteigt die normalen Fähigkeiten einer oder mehrerer natürlicher Personen, wenn diese sich nicht einer besonderen Organisation bedienen. Nunmehr bleiben die einzelnen Personen in der Rolle der Mithelfer am Werke, aber ihre Leistung geht in der Hervorbringung des neuen Werkes, in der großen

---

[139]) Über den berufsständischen Aufbau des deutschen Filmwesens vgl. Ufita VII S. 1 ff.

[140]) Ufita 1935 S. 333 ff.; vgl. ebenso Richter, „Urheberrecht und Reichskulturkammer", Ufita 1934, IV; Pfennig, Ufita X S. 112.

[141]) Gl. A. Roeber, Ufita VII S. 212.

Einheit des Schaffens auf[142]), die durch den Unternehmer geordnet und geleitet wird und in der sich alle Einzelheiten vereinigen. Von diesem Gesichtspunkt der geordneten Gemeinschaft aus, durch welche Leistungen hervorgebracht werden können, die dem Einzelnen nicht möglich wären, ist das Bestehen eines Urheberrechts juristischer Personen zu rechtfertigen[143]).

Als praktischer Gesichtspunkt kommt noch hinzu, daß heute die Mehrzahl der Herstellungsunternehmungen wegen der benötigten Kapitalien in der Rechtsform einer juristischen Person (normalerweise Aktiengesellschaft oder GmbH.) betrieben werden, eine Tatsache, die sich schon deshalb nicht ändert, da eben kaum einer natürlichen Person die außergewöhnlichen Geldmittel, welche die Herstellung eines Films erfordert, zur Verfügung stehen, um so mehr, als die Filmproduktion ein verhältnismäßig riskantes Unternehmen ist[144]). Dieser neue Grundsatz hat allerdings seine Berechtigung zunächst nur in dem besonders gelagerten Falle des Filmwerkes, mit Rücksicht auf dessen Sondernatur. Bei allen anderen Kategorien der Geisteswerke behält der bisherige Grundsatz voll seine Geltung und ist ja im übrigen auch durch Jahre bisher reibungslos angewendet worden.

3. Das dritte Bedenken endlich, es genüge ein Leistungsschutz für den Filmhersteller, um seine vermögensrechtlichen Interessen zu schützen, ist ebensowenig begründet. Eine solche Ansicht würde nicht nur eine Verkennung des Wesens des Filmwerks bedeuten, sondern auch zu einer Verwirrung im Verkehr führen, besonders wenn man, wie Koch[145]) es vorschlägt, neben dem Urheberrecht am Filmwerk noch ein gewerbliches Schutzrecht des Filmherstellers an dem Werke normiert. Durch die Verleihung dieses Schutzrechts ist der Unternehmer nach Ansicht Kochs davon unabhängig, daß der Urheber des Filmwerkes seine Verwertungsrechte auf ihn, den Unternehmer, überträgt. Wie allerdings das Nebeneinander des Urheberrechts am Filmwerk, das dem Schöpfer der Filmhandschrift zustehen soll, und des in der Person des Unternehmers entstehenden Leistungsschutzes, der diesem das Recht zur Vervielfältigung, gewerbsmäßiger Verbreitung und Vorführung des Filmwerkes gibt und ihm also die gleichen Befugnisse am Filmkunstwerk einräumt, zu verstehen ist, wie vor allem auch die mit gleichen absoluten Mitteln am gleichen Werk ausgestatteten Personen sich auseinandersetzen sollen, wird nicht näher ausgeführt[146]).

---

[142]) Vgl. de Boor a.a.O.
[143]) Pfennig a.a.O.
[144]) Bull, Ufita VII S.380.
[145]) a.a.O.
[146]) Die fragliche Bestimmung in dem Vorschlag Kochs (veröffentlicht in DJZ. 1936 S.541) lautet:

Dennoch ist es notwendig, hier noch auf die Frage einzugehen, ob nicht die heutige Entwicklung der Tonfilmindustrie mit ihrer unverkennbar industriellen und fabrikationsmäßigen Tendenz dazu führen muß und schon dazu geführt habe, daß das Urheberrecht am Film mehr als gewerbliches Recht und weniger als „Urheberrecht" betrachtet werden müsse, ein Problem, das sich als Reflex der anderen prinzipiellen Frage darstellt, ob das Filmwerk als Geisteswerk oder als kinematographisches Erzeugnis geschützt wird[147]).

Wenn auch in Übereinstimmung mit der herrschenden Meinung hier der Standpunkt vertreten wird, der Film werde als Geisteswerk geschützt, so ist doch nicht zu verkennen, daß in den letzten Jahren hier Grundsätze des gewerblichen Rechtsschutzes eingedrungen waren. So betont die Bestimmung des § 21 des Amtlichen Entwurfes von 1932 ganz ausgesprochen gewerbliche Grundsätze[148]). In der Begründung zu dieser Bestimmung kommt zum Ausdruck, daß der gesetzliche Übergang der Werknutzungsrechte auf den Unternehmer nur eine gesetzliche Festlegung des bisher auf vertraglichem Wege erreichten Überganges sei. In beiden Fällen aber ist die Grundtendenz des Überganges eine gewerbliche. Neu ist jedoch die Tatsache, daß der Übergang auf den Unternehmer gesetzlich fixiert werden soll, was somit also vom Willen des Urhebers unabhängig ist. Der Urheber verliert also mit der Beteiligung an der Herstellung des Filmwerks die Verfügung über das für seine Person entstehende Urheberrecht zugunsten der Filmhersteller. Auch der Filmrechtsausschuß bei der Akademie für deutsches Recht steht auf dem Standpunkt, daß zwar das Urheberrecht am Filmwerk nur dem Urheber allein zustehe, das Verwertungsrecht aber de lege ferenda automatisch auf den Unternehmer übergehe.

Dieser Auffassung ist jedoch nur soweit beizutreten, als das Urheberrecht am Film, der als Geisteswerk angesehen und geschützt wird, als immaterielles Recht an einem Werk, nicht als gewerbliches Recht an einem Erzeugnis aufzufassen ist.

Die hier gefundene Lösung, daß der Unternehmer der originäre Urheber des Filmwerks ist, entspricht aber auch dem

---

IV. Gewerbliches des Filmherstellers.

An gewerbsmäßig hergestellten Filmbändern steht dem Inhaber des Unternehmens ein selbständiges Recht auf Vervielfältigung, gewerbsmäßige Verbreitung und Vorführung zu. Änderungen des Filmbandes sind nur mit Zustimmung des Inhabers des Unternehmens zulässig. Die Rechte der Urheber bleiben unberührt. Das Recht endet mit dem 50. Jahre, nachdem das Filmband mit Zustimmung des Berechtigten der Öffentlichkeit zugängig gemacht worden ist...

[147]) Elster in der Besprechung v. Roeber, Ref. Ufita VI S. 186.
[148]) Elster, Ufita VI S. 187.

Wesen und dem Zweck des Urheberrechts[149]). (Da die urheberrechtlichen Grundbegriffe als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, sei hier nur ganz kurz auf sie eingegangen.) Urheber ist, wer das Werk geschaffen hat[150]). Das Recht des Urhebers entsteht mit der Schöpfung. Schöpfer des Werkes ist in der Regel ein Mensch, doch wurde bereits erwähnt, daß das LUG. selbst Ausnahmen dieses Satzes kennt: Nach § 3 LUG., § 5 KSchG. sind solche juristische Personen des öffentlichen Rechts, welche als Herausgeber ein Werk ohne Urheberbezeichnung veröffentlichen, regelmäßig Träger des Urheberrechts. Diese Regelung ist notwendig, weil sie die angemessene Rechtsform für die kollektiven wissenschaftlichen Arbeiten abgibt, wie sie namentlich auf den Akademien geleistet wird.

Der Urheber des Werkes ist im allgemeinen der geistige Schöpfer. Der Grundgedanke, der das Urheberrecht durchzieht, ist der Schutz der geistigen Arbeit gegen Ausbeutung durch andere. Was an ideellen und materiellen Werten in dem Erzeugnis geistiger Tätigkeit steckt, soll dem Vollbringer dieser Tätigkeit gehören. Während aber die frühere Rechtsanschauung dem Urheber, abgesehen von Ausnahmen, die völlige Alleinbestimmung über sein Werk und dessen Schicksal überließ, steht die nationalsozialistische Rechtsauffassung nicht mehr auf dem Standpunkt, der schaffende Künstler sei ein frei im Raum schwebendes Wesen, das mit tausend Schutzrechten ausgestattet werden müsse, damit es sein Werk für sich behalten, oder vielmehr auf einen Unternehmer übertragen könne, der nun seinerseits, und zwar ohne daß noch nach dem wirklichen Urheber gefragt zu werden brauche, das ausschließliche Urheberrecht gegen jedermann ausübt.

Diese neue Auffassung vom Urheberrecht hat ihren Grund darin, daß das Urheberrecht seiner wahren Natur nach sozial gebunden ist[151]). Diese Erkenntnis ergibt sich notwendig, wenn man den Lebensvorgang des künstlerischen Schaffens betrachtet. Der Künstler erhält nämlich von dem Volk, in dem er lebt, alles, was sein Schaffen erst ermöglicht: Dem Dichter gibt das Volk die Sprache, in der er seine Werke schafft, dem Musiker die Grundelemente der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus, — wenn der Künstler schafft, schafft er aus dem Volk und für das Volk, in der Leistung des Künstlers erlebt

---

[149]) Vgl. für das folgende auch Bull, Ufita VIII S. 400; Kanzow, ebenda S. 344.

[150]) So auch Schumann in „Die Urheberschaft a. Tonfilm", Leipzig 1935; Pfennig, ZADR. 1935 S. 826 ff.

[151]) Vgl. Kopsch: Zur Frage der gesetzlichen Lizenz, Archiv für Funkrecht 1928 Bd. I H. 3, S. 201 ff.; Hoffmann, ebenda 1929 S. 247; Plugge-Roeber 1930 in ihrem Buch „Das musikalische Tantiemerecht" und de Boor 1934 im NS.-Hdb. S. 1015 ff.; Bull, Ufita VII S. 378; f. d. italienischen Verhältnisse: de Sanctis, Ufita VII S. 236.

das Volk immer sich selbst und gerade darin, das ist das Besondere der künstlerischen Leistung, erkennt das Volk das Beste und Heiligste, das Aufwärtsstrebende seines Wesens. So gesehen ist die kulturelle Tat des künstlerisch Schaffenden nichts anderes als die soziale Leistung der zum Schaffen befähigten Persönlichkeit für die Volksgemeinschaft[152]) und das Urheberrecht, das aus dem Schaffensakt erwächst, das Recht, das den Schaffenden dem wahren Lebensvorgang gemäß mit der aufnehmenden Volksgemeinschaft organisch verbindet, ein Recht, das vor allem dazu bestimmt ist, den natürlichen, das geistige Leben des Volkes darstellenden Blutkreislauf von der Volksgemeinschaft zum schaffenden Künstler, vom schaffenden Künstler zur Volksgemeinschaft zu sichern.

Was nun die urheberrechtlich besonders gelagerten Verhältnisse beim Tonfilm anlangt[153]), so wird hier die Frage nach dem Urheber des Tonfilms von dem zweifellos richtigen Grundgedanken, daß das Urheberrecht den „geistigen Schöpfer" im herkömmlichen Sinne zu schützen berufen sei, nicht zu lösen sein[154]), da durch die Vielheit der beteiligten Personen und die enge Verbundenheit der einzelnen Leistungen ein zu schwerfälliges Rechtsgebilde entstehen würde, um nur einen Punkt nochmals herauszugreifen[155]). Wie aber bereits nachgewiesen wurde, ist der Unternehmer tatsächlich auch der geistige Schöpfer des Gesamtfilmwerkes (während das Urheberrecht an den Teilleistungen den einzelnen Künstlern verbleibt, welche die Teilleistungen erbracht haben).

Darüber hinaus kann aber nur die hier vertretene Lösung Gewähr dafür bieten, daß das Urheberrecht in der Form verwertet und ausgenützt wird, die für die Volksgemeinschaft die zweckmäßigste ist. Nur der Unternehmer ist in der Lage, das

---

[152]) Kennzeichnend sind in diesem Zusammenhang folgende Sätze Heinrich v. Kleists: „Sie können sich leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stückes — die Hermannsschlacht —, die einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Jede Bedingung ist mir gleichgültig. Ich schenke sie den Deutschen, machen Sie nur, daß es gegeben wird." (Kleist in einem Briefe an seinen Verleger Collin, entnommen Ufita VIII S. 349.) — Vgl. hierzu auch Bull, Ufita VII S. 378: „Die Anschauung von der „Geheimsphäre" des Urhebers (Hoffmann, Entw. S. 38/39; Heifetz für das sowjetruss. Recht, Arch. f. Urh.-R. II S. 208, Ziff. 9), der allein solle entscheiden können, ob das Werk veröffentlicht werden soll, bedarf einer Nachprüfung. Es kann nicht zugelassen werden, daß ein Werk ungenutzt bleibt; ginge das vielleicht noch bei Werken lediglich unterhaltenden Inhalts, so ist es doch völlig unmöglich, wenn es sich um ein Werk handelt, das für die Allgemeinheit von überragender Bedeutung ist. Der Urheber eines solchen wird deshalb einen Zwang zur Veröffentlichung hinnehmen müssen." Vgl. Ufita VII S. 381.

[153]) Vgl. Bull a. a. O.

[154]) So Elster, ZADR. 1936 S. 231.

[155]) Im übrigen siehe unter § 14 S. 111 ff.

Filmwerk so auszunutzen, daß die Gelder, die darin investiert wurden, auch die volkswirtschaftlich nötige Verzinsung erbringen. Er ist in der Lage, das Filmwerk tatsächlich an die breiten Volksmassen heranzubringen, was bei vielen aufklärenden und volksbildenden Filmen von besonderer Bedeutung sein wird, denn nur so kann das Filmwerk als Mittel der Propaganda und der Volksaufklärung voll ausgenutzt werden. Endlich kommen die bereits erwähnten Gesichtspunkte der Außenpropaganda, der Kulturpropaganda und der wirtschaftlichen Ausnutzung des Filmwerks im Auslande hinzu! Alle diese Dinge, an denen die Volksgesamtheit interessiert ist, sind aber nur gewährleistet, wenn das Filmurheberrecht sich in der Hand des Unternehmers befindet. Es wird noch im folgenden Kapitel auf diese Dinge eingegangen werden.

Es ist im übrigen dem Wesen des Urheberrechts fremd, in ein ideelles, das unübertragbar, und ein materielles, das übertragbar sein soll, aufgeteilt zu werden. Das Urheberrecht ist eine Einheit. Wenn der Urheber seine Ehre[156]) verteidigt, wenn er Verstümmelungen, Verfälschungen seines Werkes nicht duldet oder andererseits die Benutzung seines Werkes durch einen anderen gestattet und sich dafür bezahlen läßt, immer handelt der Urheber aus dem gleichen einheitlichen Rechts- und Pflichtenverhältnis zur Volksgemeinschaft. Er darf daher auch bei der Bemessung des ihm zu gewährenden Entgeltes, also bei der Ausübung seines „materiellen Urheberrechts", die natürlichen Grenzen, welche durch die Verbindung mit der Volksgemeinschaft gezogen sind, nicht überschreiten. So wie es mit der Urheberehre vereinbar, ja ihr gemäß ist, daß der Staat zugunsten der Urheberehre oder zugunsten der Volksgemeinschaft sich für gewisse Fälle die Bemessung der an den Urheber zu entrichtenden wirtschaftlichen Entschädigung vorbehält[157]), so verletzt der Urheber seine Urheberehre, wenn er seine Pflichten dem Werke gegenüber um wirtschaftlicher Vorteile willen verletzt und vernachlässigt, indem er beispielsweise die Wiedergabe in unwürdiger Form zuläßt.

Um das Ergebnis noch einmal zusammenzufassen: Wenn man das Wesen des Tonfilms und damit seine Rechtsnatur unbeeinflußt von den Wünschen irgendwelcher Interessentengruppen betrachtet, muß man kraft der zwingenden Macht der Tatsachen zu dem Ergebnis kommen, daß das Urheberrecht an einem (gewerbsmäßig hergestellten) Werk der Filmkunst dem Hersteller zustehe und daß es ihm auch ohne Gefährdung der geistigen Kräfte der Volksgemeinschaft gewährt werden kann,

---

[156]) Vgl. Kopsch, ZADR. 1936 H. 7, „Der Schutz der Urheberehre", und Ufita 1936 S. 114.

[157]) So z. B. im Reichsgesetz über die Vermittlung musikalischer Aufführungsrechte vom 4. 7. 1933, RGBl. I S. 452.

wobei es keinen Unterschied macht, ob der Filmhersteller eine juristische oder eine natürliche Person ist. Die Urheber von Werkbeiträgen zum Filmwerk bleiben hinsichtlich dieser Werkbeiträge Urheber.

§ 16. Die Verwertung des Filmwerks.

Wenn dem Unternehmer das Urheberrecht am Filmwerk zusteht, so ist er damit aber auch der Alleinverwertungsberechtigte[158]). Es ist also mit dieser Lösung die Schwierigkeit umgangen, mit der sich z. B. der Filmrechtsausschuß der Akademie auseinandersetzen mußte, nämlich einen besonderen Verwertungsberechtigten zu benennen, da es nicht möglich ist, für jeden einzelnen Film, ehe man an seine Verwertung geht, erst tatbestandsmäßig zu prüfen, wer der Urheber, also der Verfügungsberechtigte ist. Der Filmrechtsausschuß kommt daher für das kommende Urheberrecht bezüglich der Verwertungsberechtigung dann doch zu dem Ergebnis, daß diese dem Unternehmer zustehen müsse.

Zweck des Filmwerks ist, daß es der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, was durch die Einfügung des Werkes in die wirtschaftlichen Vorgänge geschieht. Träger des Verwertungsrechts kann nur derjenige sein, der es auf Grund seiner Stellung im Gemeinschaftsleben auch tatsächlich wahrnehmen kann. Das ist aber nicht der Fall bei den künstlerisch am Filmwerk Mitwirkenden. Die Aufgabe des Künstlers ist mit vollbrachter künstlerischer Leistung erfüllt, die Aufgabe des Filmherstellers umfaßt dagegen mit die Verwertung des Werkes. Er ist nicht nur derjenige, der von Anfang an die künstlerische und wirtschaftliche Verantwortung der Herstellung übernommen hat, sondern auch der für jeden Erkennbare und Erreichbare, um so mehr, als er im Gegensatz zum Künstler eine Organisation besitzt, die ihn die Möglichkeiten der Verwertung des von ihm hergestellten Werkes für das In- und Ausland überblicken läßt. Er sammelt die Erfahrungen, die bei der Verwertung des Films gemacht werden. Er muß aber auch gleichzeitig der einzige Verwertungsberechtigte sein, weil sonst die nötige rechtliche Sicherheit für den Verwertungsvorgang nicht gegeben ist.

Zu diesem Verwertungsvorgang gehört, daß der Hersteller die ausschließliche Befugnis hat, das Bildwerk zu vervielfältigen und zu verbreiten und es öffentlich vorzuführen. Unerheblich ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob der Filmtheaterbesitzer auf Grund seines Vertrages mit dem Filmverleiher, der seinerseits vom Hersteller das Vorführungsrecht übertragen erhalten hat, die Filmkopien ohne weiteres vorführen darf, oder

---

[158]) So auch Kopsch, Ufita 1936 S. 111.

ob dazu ein zusätzlicher Vertragsabschluß mit musikalischen und mit literarischen Verwertungsgesellschaften erforderlich ist, da sich ein solcher Anspruch der Verwertungsgesellschaften aus dem Urheberrecht an den für den Film benutzten Werken, nicht aber aus dem Urheberrecht am Filmwerk herleitet.

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, auch auf das Problem der Fernsehsendung[159]) einzugehen, das zwar ein Verwertungs-, nicht aber ein Filmurheberrechtsproblem ist: Wird ein Film durch den Rundfunk gesendet, so handelt es sich um einen Vorgang des Fernsehens, auch dann, wenn ein Filmwerk gesendet wird, die Sendung gehört also in den Gesamtbereich des Rundfunks. Zwar ist Gegenstand der Bild-Ton-Rundfunk-Wiedergabe ein Filmwerk, aber es dürfte unzweifelhaft sein, daß es sich auch dann immer um Rundfunk handelt, gleichgültig ob ein Vortrag, ein Hörspiel, ein Tonkunstwerk oder Nachrichten gesendet werden. Was die urheberrechtliche Seite dieses Vorganges anlangt, so ist festzustellen, daß die Fernsehsendung als eine ausschließlich urheberrechtliche Verwertungsmöglichkeit dem Urheber des Werkes gebührt. Es entstehen also bezüglich der Fernsehwiedergabe von Tonfilmen nach der hier vertretenen Auffassung keinerlei Probleme hinsichtlich der Wiedergabe eines Tonfilms im Rundfunk. Anders liegen die Dinge allerdings, wenn man dem Filmhersteller nur ein übertragendes Urheberrecht oder Verwertungsrecht geben will, während das Urheberrecht in der Person des „Filmschaffenden" entstehen soll. Hier muß dann, ähnlich dem Vorgang des Überganges des Bearbeitungsrechts der ausübenden Künstler nach § 2 Abs. 2 LUG. auf den Schallplattenhersteller im Einzelfalle mit Hilfe der Zweckübertragungslehre geprüft werden, inwieweit diese Rechte übergegangen sind, und ob insbesondere das Recht der Wiedergabe durch Fernsehsendung mit übertragen worden ist, was in der Praxis nicht immer ganz einfach sein dürfte[160]). — Das gleiche ist notwendig, wenn ein Übertragungsvertrag geschlossen wurde, falls nicht mit dem Vertrag das Recht der Fernsehwiedergabe übertragen worden ist, was allerdings bei Verträgen, die in den letzten Jahren geschlossen wurden, ausnahmslos der Fall ist.

Falls jedoch nur das Vorführungs- oder Aufführungsrecht übertragen worden ist, hat der Inhaber im Zweifel das Fernsehrecht nicht erhalten, weil das Fernsehen begrifflich etwas von der Vorführung oder Aufführung völlig Getrenntes ist[161]). Der

[159]) Vgl. dazu Elster, Ufita II S. 255; Kopsch, Ufita IX S. 212 f.

[160]) A. A. Waldmann, Ak. f. D. R.: Beim Filmwerk handele es sich um ein urheber- und leistungsschutzbedürftiges Gesamtprodukt.

[161]) So auch die polnische Novelle zum Urheberrechtsgesetz vom 22. 3. 1935 Art. 54 Abs. 1, wonach die Erlaubnis, ein Werk öffentlich wiederzugeben, weder die Befugnis zur Rundfunkwiedergabe, noch die Befugnis zur Fernsehwiedergabe enthält.

Filmrechtsausschuß steht daher auf dem Standpunkt, daß die ausschließliche Befugnis des Herstellers, das Filmwerk durch Rundfunk oder auf eine ähnliche Art zu senden, selbständig neben der Befugnis zur Vervielfältigung, zur Verbreitung und zur öffentlichen Vorführung zu stehen habe.

Zu den Verwertungsvorgängen des Filmwerks gehört endlich die Herstellung eines neuen Filmwerks nach einem schon vorhandenen. Gerade der Tonfilm macht es notwendig, eine oder mehrere fremdsprachige Versionen herzustellen, da vielfach der deutsche Film nur so bearbeitet im Ausland absatzfähig ist. Welche Bedeutung diesen Versionen im übrigen zukommt, ergibt sich allein aus der Tatsache, daß durch die Herstellung der Versionen manchmal überhaupt erst die Herstellung des deutschen Films tragbar wird. — Nicht besonders erwähnt zu werden braucht, daß gerade im nationalsozialistischen Recht diesen weitgehenden Rechten des Filmherstellers als Urheber entsprechende Pflichten gegenüber denen bestehen, die an der Entstehung des Filmwerks mitgearbeitet haben. Es dürfte angebracht sein, mit dem Filmrechtsausschuß auch schon heute von der Stellung des Herstellers gegenüber den Mitwirkenden als von einer Treuhänderstellung zu sprechen, ein Gedanke, der zwar nicht direkt im künftigen Urheberrechtsgesetz zum Ausdruck gebracht werden wird, weil dadurch die rechtliche Reichweite des Prinzips der Treuhänderschaft von vornherein eingeengt würde, der aber doch wenigstens insoweit Geltung erlangen wird, daß nach dem neuen Urheberrechtsgesetz der Filmhersteller jede Beeinträchtigung des geistigen und künstlerischen Gehalts des Filmwerks bei dessen Verwertung untersagen kann. Durch diese Regelung werden die Interessen der an der Entstehung des Werkes Beteiligten nicht nachteilig betroffen, vielmehr können ihre Interessen und auch die Interessen der deutschen Filmkultur dadurch überhaupt erst wirksam geschützt werden, wenn der Hersteller rechtlich in die Lage gesetzt wird, über die Unversehrtheit des Filmwerkes zu wachen.

Erwähnt sei noch, daß der Hersteller als Urheber auch das Recht hat, über Titel und Filmschnitt zu bestimmen, zwei Faktoren, die von erheblicher Bedeutung für den Erfolg und somit für die Verwertung des Filmwerkes sind.

IV. Anhang.

§ 17. Die Wiedergabeverfahren.

1. Das Nadeltonverfahren.

Es ist das Verfahren, nach welchem die ersten Versuche, einen Tonfilm herzustellen, gemacht wurden. Sie erschöpften sich darin, daß durch ein Mikrophon ein Wachszylinder besprochen wurde (Gaumont und Edison), den man durch einen Mechanismus mit der Bildvorführmaschine verband. Der Wachszylinder wurde später durch die Schallplatte ersetzt.

Zu der heutigen Tonfilmapparatur gehört zunächst das Mikrophon, das den Ton aufnimmt, der darauf in elektrische Impulse umgewandelt wird. Die Stromstöße werden dann, nachdem sie durch eine Kathodenröhre verstärkt worden sind, einem elektrischen Schreiber zugeleitet, der eine umlaufende Wachsplatte beschreibt. Aus dieser wird dann in bekannter Weise die Schallplatte hergestellt.

Die Wiedergabe geschieht in der Form, daß die Projektionsmaschine mit dem Grammophon verbunden wird, worauf durch einen auf dem Bildstreifen an bestimmter Stelle eingesetzten Silberkontakt eine Verstärkerröhre betätigt wird, welche die Bewegung der Platte auslöst. Dadurch wird ein vollkommen synchroner Verlauf von Bild- und Tonfolge ermöglicht. Von den bekannten Grammophonplatten unterscheiden sich die Tonfilmplatten dadurch, daß sie einen Durchmesser von etwa 40 cm haben (Normalschallplatte 20—30 cm), was einer Spieldauer von 15 Minuten, also einer Aktlänge entspricht. Außerdem läuft die Tonfilmschallplatte von innen nach außen ab, und hat eine Umdrehungszahl von 33⅓ sec. gegenüber 78 sec. bei der normalen Platte und wird in einer Auflage von höchstens 40 Stück hergestellt (gegenüber 10 000). Bei pausenloser Vorführung werden mehrere Plattenteller miteinander verkuppelt, als Abnahmegerät dient eine elektrische Schalldose, von der aus der Ton zu einem Lautsprecher weitergeleitet wird, der im Theaterraum untergebracht ist.

2. Das Lichttonverfahren.

Baute das Nadeltonverfahren auf den Erkenntnissen der Grammophon- und Radioindustrie und auf den Forschungen auf diesen Gebieten auf, so stellt das Lichttonverfahren etwas völlig Neuartiges dar. Der Schall, der hier durch das Mikrophon aufgenommen wurde, wird photographisch auf einen Tonstrei-

fen, der in einer Breite von 2,8 mm neben dem Bildstreifen auf demselben Filmband mit abläuft, festgelegt. Bei der Aufnahme gelangen die in elektrische Impulse umgeformten Laute oder Töne je nach ihrer Lautstärke schwächer oder stärker zu einer Glimmlampe oder einer Wolframbogenlampe, deren Licht sich ohne zeitliche Verschiebung mit dem Strom ändert. Häufig wird zu Tonaufnahmen auch die Kerrzelle benutzt, bei der von der Tatsache Gebrauch gemacht wird, daß durch Nitrobenzol im elektrostatischen Feld die Polarisationsebene des Lichtes gedreht wird. Das von einer unveränderlichen Quelle ausgehende Licht wird durch eine Linse parallel gemacht und durch zwei gekreuzte Nikolsche Prismen ausgelöscht. Zwischen den Prismen befindet sich ein mit Nitrobenzol gefülltes Glasgefäß, in dem sich die zwei an den verstärkten Mikrophonstrom angelegten Elektroden so gegenüberstehen, daß das Licht zwischen ihnen hindurch gehen muß. Empfangen die Elektroden Spannung, so wird die Polarisationsebene zwischen ihnen gedreht, also das hintere Nikolsche Prisma aufgehellt. Durch eine von Karolus angegebene Abänderung der Kerrzelle (Karoluszelle) wird deren Lichtstärke erhöht. Bei diesen sog. Intensitätsverfahren wird auf dem Film an einer Stelle, wo er stetig läuft, ein zur Laufrichtung senkrecht liegender sehr feiner Lichtstreifen von $2\frac{1}{2}$ mm Länge erzeugt, in dem ein vor der Glimmlampe oder auch dem Nikolschen Prisma liegender größerer Spalt auf dem Film optisch abgebildet wird. Der abrollende Film wird entsprechend den Lichtschwankungen und somit auch entsprechend dem aufgenommenen Ton verschieden belichtet und nach erfolgtem Entwickeln geschwärzt. (Tobis.)

Häufig ist das sog. Transversal- oder Schwarzweißverfahren (Lignose): Bei diesem fällt das Licht einer unveränderlichen Lichtquelle auf das Spiegelchen eines Oszillographen und beleuchtet in der Ruhe die eine Hälfte des Filmbeleuchtungsspaltes; schwingt der Spiegel, so ändert sich die Länge des beleuchteten Spaltteils, auf dem entwickelten Film ergibt sich bei schwingendem Spiegel eine in Form einer spitzzackigen Wellenlinie verlaufende Grenze zwischen einem unbelichteten, glasklaren und einem vollkommen belichteten schwarzen Filmteil. Die Zahl der Zacken ist maßgebend für die Höhe des aufgezeichneten Tones, der Abstand der Spitzen von der Mittellinie für dessen Stärke. Der verwendete Oszillograph besteht aus einer Schleife, die von zwei straff gespannten parallelen, sehr feinen Drähten gebildet wird, die den Spiegel tragen; der verstärkte Mikrophonstrom durchfließt diese Schleife, die im Felde eines sehr starken Elektromagneten so angeordnet ist, daß ihre Ebene in die Richtung der Kraftlinien des Magneten fällt. Die Drahtschleife und mit ihr der Spiegel wird also in dem Maße abgelenkt, in dem sie vom Strom durchflossen wird. Die Eigen-

schwingung der Schleife, die von der Masse der in Schwingung versetzten Teile, sowie der Spannung und Elastizität der Drähte abhängt, muß möglichst hoch sein, da ein Schwingungsbereich zwischen 30 und 10 000 Schwingungen je Sekunde verzerrungsfrei aufzuzeichnen ist.

Nach beendeter Filmaufnahme wird Ton- und Filmstreifen entwickelt. Sobald der Film geschnitten ist, bekanntlich wird erheblich mehr gedreht als gebraucht wird, werden beide Negative auf einen Filmstreifen kopiert. Die Filmkopie zeigt nach Fertigstellung den Tonstreifen zwischen Bild und Perforation.

Die Wiedergabe geschieht auf umgekehrte Weise wie die Aufnahme. Der Ton zeigt sich auf dem Filmstreifen als ein mehr oder weniger dunkler Querstrich oder als spitzzackige Wellenlinie. Wird nun der Tonstreifen von dem konzentrierten Strahl einer Projektionslampe getroffen, so verursacht diese Lichtbrechung infolge der verschieden starken Lichtdurchlässigkeit auf einer entsprechend angebrachten Photozelle eine Reaktion. Die Lichtstrahlen, die die Photozelle treffen, werden dadurch wieder in elektrische Impulse umgewandelt und der Ton nach Verstärkung einem Lautsprecher zugeführt (Prinzip der Lichtmodulation).

3. Das elektromagnetische Verfahren.

Der Vollständigkeit halber sei das elektromagnetische Verfahren von Poulsen (Dänemark) erwähnt. Dieses Verfahren ist von Dr. Stille ausgebaut und vervollkommnet worden und beruht auf dem Grundsatz, daß die Schallwellen vermittels eines Elektromagneten in einem Stahldraht eine Umlagerung der Moleküle bewirken, wodurch dieser Träger der Tonwiedergabe wird.

Dr. Stille stellt im Sonderheft der „Filmtechnik" das Verfahren wie folgt dar: „Ein dünner Stahldraht wird an den Polen eines mit Gleichstrom geladenen Elektromagneten vorbeigezogen. Auf diese Weise wird der Stahldraht gleichmäßig magnetisiert. Um den Schall auf dem Stahldraht festzuhalten, braucht man zwischen Batterie und Elektromagneten nur noch ein Mikrophon zu schalten und dieses zu besprechen. Die durch das Mikrophon erzeugten Stromimpulse erregen den Elektromagneten, zwischen dessen Kern ein variables Magnetfeld entsteht, das den Draht im Rhythmus der Schallschwingungen magnetisiert." Das gesprochene Wort wird also in den Stahldraht magnetisch geprägt.

4. Das chemische Verfahren.

Der Erfinder dieses Verfahrens beschritt völlig andere Wege. Der Bildstreifen und der Tonstreifen, den er benutzt, haben beide die gleichen Maße und auch die Normenausmes-

sung des normalen Films, sie sind jedoch nur halb so dick wie das gewöhnliche Material. Sie werden so zusammengeklebt, daß sie sich vollkommen decken. Zum Zwecke der störungsfreien Wiedergabe des Bildes ist die Mattierung des Tonstreifens auf chemischem Wege farblos und undurchsichtig gemacht.

Bei der Wiedergabe wird der durchsichtige Tonstreifen mittels ultravioletter Strahlen durchleuchtet und in elektrische Impulse umgewandelt, die wiederum dem Lautsprecher zugeleitet werden.

* * *

Von den hier genannten Systemen gibt es noch eine Menge Abarten, die jedoch samt und sonders keine Bedeutung erlangt haben. Zwischen dem Lichtton- und Nadeltonverfahren bestand anfangs ein scharfer Wettbewerb, doch hat sich das Lichttonverfahren heute ausnahmslos durchgesetzt. Das Stahldrahtverfahren und das chemische Verfahren weisen gegenüber den anderen beiden Systemen erhebliche Nachteile auf. Sie sind daher in die Praxis noch nicht umgesetzt worden.

Schrifttum.

Abel: Kinematographie und Urheberrecht, Allgemeine österreichische Gerichtszeitung 1914, S. 49.
— Urheberrechtsreform in Österreich, GRUR. 1930 S. 1170 ff.
Alexander-Katz: Probleme des Filmrechts, GRUR. 1925 S. 140 ff.
Allfeld: Kommentar zum Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, München 1908.
— Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, 2. Aufl. München 1928.
— Urheber- und Erfinderrecht, Berlin 1929.
Andritzky: Die Rechtsstellung des Drehbuchautors, Berlin 1931.
Ascher: „Abtretung sämtlicher Rechte" und Vertonfilmungsbefugnis, GRUR. 1929 S. 1166 ff.
Baum: Mechanische Musikinstrumente, Ufita V S. 485 ff.
— Rundfunk und Schallplatte, GRUR. 1932 S. 259 ff.
— Berner Konvention, Landesgesetze und internationales Einzelrecht, GRUR. 1932 S. 921.
Benzinger: Der Film in Recht und Wirtschaft, Zentralblatt für Handelsrecht 1927 S. 419.
Bertram: Der Kinematograph in seinen Beziehungen zum Urheberrecht, München 1914.
Blum: Tonfilm und Schallplatte, GRUR. 1930 S. 141.
Böhm: Verträge im Filmgewerbe, Berlin und Leipzig 1919.
von Boehmer-Reitz: Der Film in Recht und Wirtschaft, seine Herstellung und Verwertung, Berlin 1933.
— Das Tonfilmurheberrecht des Auslands, Ufita 1936 S. 433.
de Boor: Urheberrecht und Verlagsrecht, Stuttgart 1917.
— Vom Wesen des Urheberrechts, kritische Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie, Marburg 1933.
— Urheber- und Verlagsrecht, in Frank, „Nationalsozialistisches Handbuch für Recht und Gesetzgebung", München 1934.
— Der NSJ.-Entwurf und die Urheberrechtsreform, Ufita VII S. 413.
— Der Urheber als schöpferische Einzelpersönlichkeit, in „Das Recht des schöpferischen Menschen", Festschrift der Akademie für deutsches Recht anläßlich des Kongresses der internationalen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz, Berlin 1936.
Brennert: Urheber und Film, Berlin 1920.
Brunner: Das österreichische Film- und Kinorecht, Wien u. Leipzig 1928.
Bull: Das Eigentum am Film, GRUR. 1934 S. 567.
— Filmprivatrecht auf neuer Grundlage, JW. 1934 S. 1098.
— Werk oder Ware, ein Beitrag zur Klärung filmrechtlicher Grundfragen, ZADR. 1935 S. 837.
Burkan: Une critique du projet de la loi américaine (Bill-Duffy), Inter-Auteurs, VI, S. 106.
Busse: Film als Kunst? Preuß. Jahrb. 1932 S. 138.
Cahn-Speyer: Die dualistische Theorie des Urheberrechts und der nachschaffenden Künstler, GRUR. 1927 S. 795.
— Zur Eingliederung des Tonfilms in das Urheberrecht, Ufita II S. 497.
— Zur Tonfilmfrage, GRUR. 1930 S. 294.

Cahn-Speyer: Über die urheberrechtliche Natur des Tonfilms, GRUR. 1929 S. 543.
— Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers? Ufita IV S. 368.
Caro: Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem, Ufita IV S. 111.
Caselli: Generalbericht über die römische Konferenz, Rom 1928.
Christ: Das Subjekt des künstlerischen Urheberrechts, Erlangen 1911.
Daude: Das Reichsgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und das Verlagsrecht, Berlin 1910.
Dernburg: Lehrbuch des preußischen Privatrechts und der preußischen Privatrechtsnormen des Reiches, 5. Aufl., Berlin 1897.
Dienstag: Der Arbeitsvertrag des Filmschauspielers und Filmregisseurs, Berlin 1911.
— Ist der Produktionsleiter eines Tonfilms in den Reklameankündigungen mit seinem Namen zu nennen? Ufita VI S. 208.
Dienstag-Elster: Handbuch des Deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts, Berlin 1932.
Eckstein: Film- und Kinorecht, Mannheim 1924.
Egberts: Beitrag zur Frage der Musiktantiemen bei Tonfilmen, Ufita VII, S. 179.
— Überblick über die jüngste Rechtsprechung in Filmsachen, Ufita VII S. 464.
— Überblick über die Rechtsprechung in Filmsachen, Ufita IX S. 59.
Egger: Kommentar zum schweizerischen Zivilgesetzbuch, Bd. I, Einleitung und Personenrecht, Zürich 1930.
Eisemann: Das Urheberrecht an Tonkunstwerken, Berlin 1907.
Ellinger: Der Rechtsschutz der künstlerischen Darstellung, Heidelberg 1934.
— Der Rechtsschutz des darstellenden Künstlers nach dem österreichischen Urheberrechtsgesetzentwurf, MUW. 1934 S. 160.
Elster: Urheber-, Erfinder-, Warenzeichen- und Wettbewerbsrecht, Berlin und Leipzig 1928.
— Das Urheberpersönlichkeitsrecht in der Rechtsprechung des Reichsgerichts in der Festgabe für das Reichsgericht, Berlin und Leipzig 1929, Bd. IV S. 252.
— „Filmrecht" im Ergänzungsband des Handwörterbuches der Rechtswissenschaften.
— Filmurheberrecht, HdR. II, S. 423, VII S. 148.
— „Freie Benutzung" oder „Bearbeitung" zwischen Schriftwerk und Kinodrama, GRUR. 1922 S. 363.
— Zum Filmungs- und Verfilmungsvertrag, GRUR. 1926 S. 17.
— Die wettbewerbliche und immanente Begrenzung des Urheberrechts, GRUR. 1926 S. 493.
— Verfilmung ohne Urheberrechtsverletzung, GRUR. 1927 S. 285 ff.
— Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers? GRUR. 1927 S. 421.
— Das Persönlichkeitsrecht im geistig-gewerblichen Rechtsschutz, GRUR. 1927 S. 431.
— Besprechung von Fagg: Urheberschaft und Urheberrecht am Film, JRdsch. 1928 S. 162.
— Musterschutz statt Urheberrecht, JRdsch. 1928 S. 276.
— Tonbild und Bildfunk, Ufita II, S. 255.
— Formgebung und Ausdrucksmittel, Ufita II S. 595, III S. 371.
— Das Urheberrecht bei Film und Tonfilm, DAZ. vom 29. 12. 1929.
— Entwurf eines Urheberschutzgesetzes, Ufita II S. 652.
— Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers, Ufita III S. 574.
— Film und Tonfilm im Urheberrecht, Hess. Rechtspr. 1931 Nr. 9.
— Der Filmungsvertrag und der sog. Verfilmungszwang, GRUR. 1931 S. 47.

Elster: Ist das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers ein gewerbliches Schutzrecht?, GRUR. 1932 S. 427.
— Juristische Personen als Berechtigte des Urheberrechts, JRdsch. 1932 S. 160 ff.
— Der Urheberrechtsgesetzentwurf, JRdsch. 1932 S. 169.
— Zur Ontologie des Urheberpersönlichkeits- und Urhebervermögensrechts, Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht, 1932 S. 903.
— Gewerbliches Schutzrecht zur Lösung strittiger urheberrechtlicher Grenzfragen, Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht, 9. Jahrg. S. 364.
— Deutsches Rechtsdenken im Urheberrecht unter Berücksichtigung des Entwurfes, Ufita VI S. 189.
— Urheberrechtsverletzung durch Nachsynchronisierung eines Films in fremder Sprache, Ufita 1933 S. 95.
— Besprechung von Roeber: Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit, Ufita VI S. 186.
— Über die photographischen Urheberrechte, GRUR. 1934 S. 500.
— Schaffung oder Schöpfung?, JRdsch. 1934 S. 157.
— Was heißt und bedeutet Übertragung des Urheberrechts oder des Erfinderrechts?, Zeitschrift für ausländisches u. internationales Privatrecht 1934 S. 321.
— Gedanken über das selbständige Verlagsrecht, Buchhändler-Börsenblatt 1935 Nr. 212.
— Wesen, Umfang und Begründung eines Schallplattenschutzrechts, GRUR. 1935 S. 140 ff.
— Zum Urheberrechtsanspruch des Filmunternehmers, GRUR. 1935 S. 703.
— Analogieschlüsse im Urheber- und Verlagsrecht, Ufita VIII S. 383.
— Der Film als Schöpfung und die Rechte der Schaffenden, ZADR. 1936 S. 229.
Engelsing: Kann ein Schauspieler die Nachsynchronisierung eines alten Films, in dem er die Hauptrolle gespielt hat, verhindern? Ufita VIII S. 157 ff.
Engländer. Die Angestelltenerfindung nach geltendem Recht, in den Schriften des Instituts für Arbeitsrecht an der Universität Leipzig, 6. Heft, Leipzig-Erlangen 925.
Entwurf: eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie (mit Begründung), veröffentlicht durch das Reichsjustizministerium Berlin 1932.
von Erffa: Einiges über die Zwangsvollstreckung an Filmnegativen, GRUR. 1926 S. 413.
Erlanger: Der Unternehmer als Urheber und Erfinder, GRUR. 1930 S. 391.
Eyermann: Wesen und Inhalt des photographischen Urheberrechts, in Encykl. der Photographie, Halle 1914.
Fagg: Urheberschaft und Urheberrecht am Film, Berlin 1928.
de Feo: A propos du droit d'auteur, geist. Eig. I, S. 26.
Finger: Persönlichkeitsrecht, geistiges und gewerbliches Eigentum, MUW. 1934 S. 398.
Fischer: Tonfilm und Filmbegleitmusik, Heidelberg 1932.
Frehse: Die Verfilmung drehreifer Manuskripte nach dem LUG., GRUR. 1925 S. 300.
Freiesleben: Rechtsschutz der Regiekunst, GRUR. 1926 S. 112.
Friedemann: Grundfragen des Filmrechts, Ufita I S. 530.
— Tonfilm und Urheberrecht, der „Kinematograph" 1928, Nr. 1156.
Friedländer: Film- und Urheberrecht, Erlangen 1925 (26?).
Fuld: Kunstschutzgesetz, Berlin u. Leipzig 1925.
Fulda: Der Bühnenaufführungsvertrag, Berlin 1932.

Gast: Grundsätzliches zur Stellung der Reichskulturkammer im Urheberrecht, Ufita VII S. 333.
Gaumont: Der Werdegang des Tonfilms.
Gierke, Otto: Deutsches Privatrecht, Band I, Leipzig 1895.
Goldbaum: Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, Berlin 1927.
— Die Berner revidierte Übereinkunft, Berlin 1928.
— Tonfilmrecht, Berlin 1929.
Goldbaum-Wolf: Entwurf eines Urheberschutzgesetzes, Ufita 1929 S. 185.
Groepler: Grundsätzliches zum Filmrecht, GRUR. 1924 S. 200.
v. Grolmann: System und Entwicklung der urheberrechtlichen Befugnisse im deutschen Recht, Kiel 1928.
Gsell: Der Schutz der Titel von Geisteswerken, Zürich 1930.
Hachette: Die Veränderungen im Urheberrecht seit 1933, Börsenblatt für den deutschen Buchhandel.
Hähnchen: Filmurheberrecht, Leipzig 1935.
Harms: Philosophie des Films, Leipzig 1926.
— Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films, Karlsruhe 1927.
— Das Wesen des Films.
Heinrich: Die Angestelltenerfindung, Berlin 1931.
Heymann: Die Neufassung der Berner Konvention und unsere Urheberrechtsreform, DJZ. 1934 Sp. 104.
Hillig: Gutachten über urheberrechtliche und verlagsrechtliche Fragen, Berlin 1928.
Hirsch, Ernst: Das Recht an der Erfindung, Berlin 1930.
Hirsch, Erwin: Filmverwertungsverträge, Leipzig 1930.
Filmkurier: Bericht über den internationalen Autorenkongreß, Filmkurier 1936 Nr. 227.
Hoffmann: Ein deutsches Urhebergesetz (Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht mit Begründung), Berlin 1933.
— Die Berner Übereinkunft, Berlin 1935.
— Grundsätzliches im Filmrecht, GRUR. 1925 S. 96.
— Studien zur Revision der Berner Übereinkunft, Teil IV: Das Kinematographenrecht, GRUR. 1927 S. 40; Teil V: Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers, GRUR. 1927 S. 69.
— Die Staatenvorschläge zur Revision der Berner Übereinkunft, Ufita I S. 123.
— Besprechung von Fagg: Urheberrecht am Film, JW. 1928 S. 1188.
— Über den Tonfilm, GRUR. 1929 S. 1003.
— Bildfunk, Tonfilm und Tonbild, JW. 1929 S. 1180.
— Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes, Ufita V S. 419.
— Verfilmungsvertrag und Tonfilm, JW. 1933 S. 1374.
— Die Zukunft der Berner Übereinkunft, GRUR. 1933 S. 173.
— Bemerkungen zum neuen argentinischen Urheberrechtsgesetz, GRUR. 1934 S. 101.
— Internationaler Filmkongreß 1935 in Berlin, und Urheberrecht, JW. 1935 S. 1538.
— Die revidierte Berner Übereinkunft, Ufita VIII S. 1.
— Das Urheberpersönlichkeitsrecht in der Berner Übereinkunft, Ufita IX S. 114.
— Das neue österreichische Urheberrechtsgesetz, Ufita IX S. 236.
— Der Einzelne und die Allgemeinheit im Urheberrecht und im gewerblichen Rechtsschutz, JW. 1936 S. 153.
— Fernsehen und Urheberrecht, JW. 1936 S. 1110.
— Gedanken zum Urheberrecht am Tonfilm, JW. 1936 S. 1501.
— Die Aufgaben der deutschen Urheberrechtsreform, in „Das Recht des schöpferischen Menschen", Festschrift der Akademie für deutsches Recht anläßlich des Kongresses der internationalen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz, Berlin 1936.

Hoffmann-Burges: Verpflichtung zur Herstellung eines Drehbuchs nach einem „Treatment", JW. 1935 S. 2209.
— Urheberrechtliche Stellung des künstlerischen Oberleiters beim Film, JW. 1935 S. 2384.
Hoffmann-Ritter: Recht der Musik, Leipzig 1936.
Isay: Patentgesetz, Berlin 1932, 6. Aufl.
Jacoby: Kinematographie und Tonfilm, GRUR. 1929, Sonderheft S. 21.
Kahn: Die Zwangsvollstreckung in das literarische und artistische Urheberrecht, Leipzig, Berlin 1907/8.
Klauer: Die Urheberrechtskonferenz in Rom, Ufita I S. 365.
— Der Stand der Urheberrechtsreform nach dem Ergebnis der deutsch-österreichischen Ausgleichsverhandlungen, GRUR. 1932 S. 639.
— Der deutsche Entwurf eines neuen Urheberrechtsgesetzes im Lichte der Berner Übereinkunft, 1932 S. 2230.
— Die Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst, von Hoffmann, Besprechung, JW. 1935 S. 1919.
Kisch: Handbuch des deutschen Patentrechts, Mannheim, Berlin, Leipzig 1923.
Koch: Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs, Berlin 1927.
— Das originäre Urheberrecht des Filmherstellers, Ufita 1934 S. 259.
— Funkrecht und Urheberrecht, GRUR. 1935 S. 214.
— Ein Gesetzesvorschlag über die Neuregelung des Filmrechts, DJZ. 1936 S. 541.
Köhne: Verfilmungsrechtsverträge, Ufita IV S. 483.
— Das Filmrecht des Entwurfs, Ufita V S. 472.
Kohler: Handbuch des deutschen Patentrechts in rechtsvergleichender Darstellung, Mannheim 1900.
— Das Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, Stuttgart 1907.
— Kunstwerkrecht, Stuttgart 1908.
— Neue autorrechtliche Studien, GRUR. 1919 S. 1.
— Aus dem Kinorecht, GRUR. 1920 S. 1.
Kopsch: Über die Einheit des Urheberrechts, in „Das Recht der schöpferischen Menschen", Festschrift der Akademie für deutsches Recht anläßlich des Kongresses der internationalen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz, Berlin 1936.
— Zum Problem des Urheberrechts am Filmwerk, Ufita IX S. 110.
Krausz, Günter: Wer ist Urheber eines Filmwerkes?, DJZ. 1936/424.
Kühnemann: Das Gesetz zur Erleichterung der Filmberichterstattung, DJ. 1936, Nr. 19, Ausg. A.
Künzig: Der Verlagsvertrag des Filmrechts, Mannheim 1928.
Lapie: Die Bestimmung des Autors eines Filmwerkes, MUW. 1927/28 S. 201.
Leemann: Das Urheberrecht der juristischen Person nach schweizerischem Recht, Geist. Eig. I, S. 141.
Lehnich: Filmrechtsreform in „Das Recht des schöpferischen Menschen", Festschrift der Akademie für deutsches Recht anläßlich des Kongresses der internationalen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz, Berlin 1936.
— Arbeiten zur Filmrechtsreform, Jahrb. der Akademie für deutsches Recht.
— Erster Bericht über die Arbeiten des Filmrechtsausschusses bei der Akademie für deutsches Recht, Ufita X S. 1.
Lindemann: Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, 4. Aufl., Berlin und Leipzig 1921.
Lilia: Urheberrecht an der Regie, Leipzig 1914.
Lion: Der Schutz gegen sog. Verfilmung von Schriftwerken, GRUR. 1927 S. 218.
— Das Recht des wiedergebenden Künstlers, GRUR. 1927 S. 296.
— Die Kombinationsidee im Spielfilm, Ufita I S. 663.

Lund: The personal rights of the author in Danish Copyright Law, Geist. Eig. I, S. 274.
Marwitz: Erweiterung oder Beschränkung des Preises der urheberrechtlich Geschützten, GRUR. 1926 S. 573.
— Zur Neugestaltung des literarischen Urheberrechts, Ufita I S. 47.
— Die Übertragung des Urheberrechts nach geltendem Recht, Ufita I.
— Der Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst, und der Photographie, DJZ. 1932 Sp. 1264.
Marwitz-Elster-Hoffmann: Zur deutsch-österreichischen Urheberrechtsreform, Ufita 1929 S. 125.
Marwitz-Möhring: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, Berlin 1929.
Maurer: Das Subjekt des Urheberrechts nach den Gesetzen vom 11. 1. 1876, 19. 6. 1901 und 9. 1. 1907, Erlangen 1911.
May: Das Recht der Kinematographie, Berlin 1912.
Meyer: Sittenwidrige Verlagsverträge 1926.
— Recht und Volkstum, 1933.
— Die Schöpferpersönlichkeit im kommenden deutschen Urheber- und Verlagsrecht, ZADR. 1936 S. 155.
Michaelis: Persönlichkeitsrechtliche Befugnisse im deutschen Urheberrecht und im droit moral des französischen Rechts, Leipzig, Berlin 1926/27.
Mitteis: Probleme der deutsch-österreichischen Rechtsangleichung, Preuß. Jahrb. Bd. 218, S. 17.
— Grundriß des österreich. Urheberrechts nach d. Bundesges. vom 9. 4. 1936, Wien 1936.
Mittelstädt: Das droit moral nach den Beschlüssen der römischen Urheberrechtskonferenz von 1928, GRUR. 1930 S. 43.
Mothes: Das Recht an Schrift- und Kunstwerken, Leipzig, Berlin 1913.
Osterrieth-Marwitz: Das Kunstschutzgesetz, Berlin 1929.
— Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Berlin 1929.
Pfennig: Das neue Filmrecht, DR. 1935 S. 371.
— Die Führung der Reichsfilmkammer und ihre Rechtsgrundlagen, Ufita X (1937) S. 111.
Pfitzner: Werk und Wiedergabe, Augsburg 1929.
Pick: Muß ein vom Filmfabrikant erworbenes Manuskript mangels Abrede verfilmt werden? GRUR. 1923 S. 109.
Pinzger: Das deutsche Geschmacksmustergesetz, Berlin 1932.
— Jahresbericht über Schrifttum und Rechtsprechung zum Urheberrecht, Berlin 1936.
— Besprechung von Goldbaum, „Urheberrecht und Urhebervertragsrecht", MUW. 1921/22 S. 248.
— Die Abgrenzung von Urheber- und Wettbewerbsrecht, Ufita III S. 281.
Plugge-Roeber: Die berufsständische Neuordnung des Filmwesens, Ufita VII S. 1.
Richter: Urheberrecht und Reichskulturkammer, Ufita XXXIV S. 329.
Rietzler: Deutsches Urheber- und Wettbewerbsrecht, Berlin und München 1909.
Roeber: Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit, Berlin 1933.
— Aufführung und Vorführung in ihrer rechtlichen Beziehung zum Tonfilm, Ufita IV S. 55.
— Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms, Ufita IV S. 270.
— Besprechung von Boehmer-Reitz: Der Film in Wirtschaft und Recht, Ufita VII S. 12.
— Zur Filmrechtsreform, DJZ. 1935 S. 471.
— Filmrechtliche Grundfragen der deutschen Urheberrechtsreform, ZADR. 1935 S. 832.

Roeber: Das Tonfilmproblem und die Brüsseler Staatenkonferenz, Ufita IX S. 1.
— Die Stellung der Filmberichterstattung im Urheberrecht, Ufita IX S. 336.
— Fernsehübertragung von Filmen, JW. 1936 S. 2844.
Rudloff: Urheberrechtsfragen des Tonfilms, Ufita III S. 459.
— Der Verfilmungsvertrag nach geltendem und neuem Urheberrecht, ZADR. 1936 S. 233.
Rußkowski: Der Urheber des Filmwerks, Ufita 1936 S. 168, entnommen: L'oeuvre cinématografique et les droits d'auteur, Paris 1936.
Scheupel: Die ausschließlichen Befugnisse des Urhebers hinsichtlich der Bearbeitung seines Werkes, Erlangen 1917.
de Sanctis: Urheberrecht und Interesse der Allgemeinh., Ufita VII S. 236.
Schilling: Grundfragen des Tonfilmrechts für Zwangsvollstreckung, Vergleich und Konkurs, Berlin 1934.
Schlechtriem: Die tatsächlichen Grundlagen des Rechts am Film, ZADR. 1936 S. 713.
Schrieber: Das Recht der Reichskulturkammer, Berlin 1935.
Schrieber-Pfennig: Filmrecht, Berlin 1936.
Schumann: Die Urheberschaft am Tonfilm, Leipzig 1935.
Schütze: Kinematographisches Urheberrecht.
Seeger: Die Gesetze und Verordnungen für das deutsche Filmwesen, Berlin 1930.
Seligmann: Einiges über den Schutz des Films nach deutschem Urheberrecht, GRUR. 1922 S. 73.
Seligsohn: Patentgesetz, Berlin und Leipzig 1920, 6. Aufl.
Shafter: Musical Copyright Chikago 1932.
Smoschewer: Das Verfilmungsrecht, JRdsch. 1925 Sp. 953.
— Zum Bearbeitungs- und Verfilmungsrecht, JRdsch. 1926 S. 313.
— Zur Zwangsvollstreckung in das Recht am Tonfilm, ZZPr. 1927 S. 26.
— Zur Frage des Urheberschutzes der wiedergebenden Künstler, GRUR. 1927 S. 50.
Spio: Kritische Stellungnahme der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie zur Urheberrechtsreform, Berlin 1932.
Sprenkmann: Zum Filmurheberrecht, Heidelberg 1936.
Stenzel: Die Filmverwertungsverträge in ihren Beziehungen zum Urheberrecht, Erlangen 1931.
Treitel: Urheberrecht und Kinematographie, GRUR. 1912 S. 123.
— Das kinematographische Urheberrecht, JW. 1912 S. 569.
Verein für den Schutz des gewerblichen Eigentums: Eingabe an das Reichsjustizministerium, GRUR. 1929 S. 475.
Vogtländer-Fuchs: Das Gesetz betreffend Urheber- und Verlagsrecht, Leipzig 1914.
Wassermeyer: Das Urheberrecht am Tonfilm, Bonn 1930.
Welz: Das Urheberrecht des Tonfilms im deutschen, ausländischen und internationalen Recht, Erlangen 1932.
Wertheimer: Zwangsvollstreckung in gewerbliche Schutzrechte, LZ. 1908 S. 279, 352.
— Besprechung von Goldbaum: Urheberrecht, JW. 1922 S. 1182.
Westphalen: Vergleich des Entwurfs eines „neuen Gesetzes" über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie" mit den geltenden Urheberrechtsgesetzen, Mitteil. d. GDT. Nr. 26.
Wolf: Urheberrechtliche Studien zum Film, Königsberg 1929.
Wurm: Die Rechtsstellung des Urhebers bei Veränderungen seines Werkes durch Rechtsnachfolge.
Zelewsky: Das Urheberrecht auf dem Gebiete der Filmkunst, Bonn 1935.

Lebenslauf.

Am 3. Juni 1912 bin ich zu Breslau als Sohn des im Jahre 1934 verstorbenen Kaufmanns Wilhelm Bruchmann und seiner Ehefrau Martha geb. Wende geboren.

Ich besuchte die Volksschule und das Reformrealgymnasium in Trebnitz, wo ich 1930 die Reifeprüfung ablegte. Von 1930 bis 1933 arbeitete ich als Büroangestellter, nebenberuflich Kurzschriftlehrer und Zeitungsberichterstatter.

Seit dem Sommersemester 1933 studiere ich Rechts- und Staatswissenschaft in Breslau, mit Ausnahme des Wintersemesters 1933/34, während dessen ich in Berlin hörte. Im Wintersemester 1936/37 gab mir Professor Dr. Würdinger das vorstehende Thema zur Bearbeitung, wofür ich an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank ausspreche.

Ludwig Bruchmann.